

85-6145

Christoph Bode

Lyrik und Methode

Propädeutische Arbeit mit Gedichten



416 110 255 800 19



8 85-6145

Cornelsen-Velhagen & Klasing

Dr. Christoph Bode

Hochschulassistent am Englischen Seminar der

Christian-Albrechts-Universität Kiel

Schwerpunkte: Theorie der Literaturwissenschaft und Ästhetik, Lyrik der Romantik und des 20. Jahrhunderts, Prosa des 18. und 20. Jahrhunderts

Mein Dank gilt

Klaus Zarmutek – für die entscheidende Anregung und das Fundament,
das er vor fünfzehn Jahren legte;

Klaus Busacker – für das doppeldeutige Lächeln des Praktikers;

Helga Doerks – für Kritik und Ermutigung, als sie nötig waren.

CB



1. Auflage 1983

Bestellnummer 6336

K 85 / 3776

© Cornelsen-Velhagen & Klasing GmbH & Co.

Verlag für Lehrmedien KG, Berlin, 1983

Alle Rechte vorbehalten.

Die Vervielfältigung und Übertragung, auch einzelner Textabschnitte, Bilder oder Zeichnungen, ist – mit Ausnahme der Vervielfältigung zum persönlichen und eigenen Gebrauch gemäß §§ 53, 54 URG – ohne schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig. Das gilt sowohl für die Vervielfältigung durch Fotokopie oder irgendein anderes Verfahren als auch für die Übertragung auf Filme, Bänder, Platten, Arbeitstransparente oder andere Medien.

Druck: Druckhaus Langenscheidt, Berlin

ISBN 3-464-00633-6

Vertrieb: Cornelsen-Velhagen & Klasing Verlagsgesellschaft, Bielefeld

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 3

I Vom Positivismus zum kritischen Rationalismus

1. Geschichtliche Bedingungen des Positivismus 16
2. Auguste Comte 17
3. Positivistische Literaturwissenschaft 28
4. Neopositivismus 31
5. Kritischer Rationalismus 32
6. Ein Beispiel positivistischer Literaturwissenschaft:
Lowes' "The Road to Xanadu" 37
7. Literatur als Spiegel ihrer Zeit 44
8. Vorschläge für den Unterricht 46
9. Merktafel 47

II Vom Formalismus zum Strukturalismus

1. Die Anfänge des russischen Formalismus 50
2. Der russische Formalismus in den zwanziger Jahren 55
3. Jan Mukařovský und der Prager Strukturalismus 61
4. Formalistische Ansätze in den USA und Großbritannien 68
5. Jurij M. Lotman und der neuere sowjetische Strukturalismus 72
6. Ein Beispiel strukturalistischer Lyrik-Analyse:
Jakobson und Lévi-Strauss über Baudelaires "Les Chats" 77
7. Der strukturalistische Ansatz in der Anwendung:
Paul Simons "Punky's Dilemma" 83
8. Vorschläge für den Unterricht 86
9. Merktafel 95

III Hermeneutik

1. Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft 98
2. Protestantische Bibelhermeneutik und romantische Hermeneutik
(Ast und Schleiermacher) 101
3. Wilhelm Dilthey 107
4. Hans-Georg Gadamer 116
5. Kritik an Gadamer; Jürgen Habermas 125
6. Fortführung und Anwendung des hermeneutischen Ansatzes 129
7. Der hermeneutische Ansatz in der Anwendung:
Zwei Gedichte von Charles Bukowski 132
8. Vorschläge für den Unterricht 137
9. Merktafel 142

IV Marxismus

1. Einleitung 145
2. Dialektischer und historischer Materialismus 146
3. Analyse des Kapitalismus 156
4. Basis und Überbau 163
5. Leitfragen der materialistischen Literaturwissenschaft 166
6. Marx und Engels zu Fragen der Kunst und Literatur 168
7. Franz Mehring 172
8. Lenin und Trotskij 175
9. Lukács und Bloch in der Expressionismusdebatte 179
10. Der marxistische Ansatz in der Anwendung:
P.B. Shelleys "The Mask of Anarchy" 184
11. Vorschläge für den Unterricht 191
12. Merktafel 195

Nachwort 198

Synopse 204

Anhang

S.T. Coleridge: *Kubla Khan* 208 · J. Mitchell: *Woodstock* 209 · The Rolling Stones: *Under My Thumb* 210 · The Beatles: *Girl* 210 · G.G. Lord Byron: *So, we'll go no more a roving* 211 · W. Owen: *Futility* 211 · Ch. Baudelaire: *Les Chats* 212 · R. Jarrell: *Death of the Ball Turret Gunner* 212 · E. Pound: *In a Station of the Metro* 212 · G. Hill: *September Song* 213 · D. Dunn: *New Light on Terry Street* 213 · Ch. Bukowski: *I met a Genius* 214 · Ch. Bukowski: *An Observer* 214 · S.T. Coleridge: *Frost at Midnight* 215 · W.H. Auden: *Musée des Beaux Arts* 217 · T.S. Eliot: *Journey of the Magi* 217 · E.E. Cummings: *pity this busy monster, manunkind* 219 · Udet: *Take 5* 219 · P.B. Shelley: *The Mask of Anarchy* 220 · W. Blake: *London* 226 · P.B. Shelley: *Ode to the West Wind* 226

Anmerkungen 229

Bibliographie 248

Namenregister 259

Einleitung

I Wissenschaftspropädeutik in der Sekundarstufe II: Die Maßgaben der Kultusminister

Die Forderung nach Wissenschaftspropädeutik im Fremdsprachenunterricht der Sekundarstufe II hat in der Geschichte des Bildungswesens der Bundesrepublik Deutschland schon eine gewisse Tradition. Bereits 1961 hieß es in den Stuttgarter Empfehlungen zur didaktischen und methodischen Gestaltung der Oberstufe der Gymnasien, der Schüler solle "propädeutisch in wissenschaftliche Arbeitsweisen eingeführt werden und lernen, mit Gegenständen und Problemen der Erfahrung, des Erkennens und des Wirkens seinem Alter entsprechend selbständig und sachgerecht umzugehen."¹ Diese Maßgabe der Kultusministerkonferenz (KMK) wurde bekräftigt durch ihre Vereinbarung zur Neugestaltung der gymnasialen Oberstufe in der Sekundarstufe II (1972), die ein "wissenschaftspropädeutisches Unterrichten anhand exemplarisch gewählter Inhalte"² vorsah. In den folgenden Jahren wurde dies in den Planungen der einzelnen Bundesländer mehr oder minder deutlich berücksichtigt. So gab beispielsweise das Vorläufige Grundprogramm für das Fach Englisch der Stadt Berlin (ca. 1973) als ein Lernziel des Literaturunterrichtes die "Vermittlung von Methoden- und Problembewußtsein" an,³ wobei zumindest außerhalb des "Fundamentaltbereichs" auch der Arbeitsstil propädeutischen Charakter haben sollte. Die rheinland-pfälzischen Entwürfe der Curricula für die Mainzer Studienstufe (1973) nannten klar als ein Hauptziel des Unterrichts in den Leistungskursen "das bewußte Erfassen ... verwendeter methodischer Verfahren, ihrer Ziele und gegebenenfalls ihrer Grenzen",⁴ was dann als "Fähigkeit, methodisch bewußt und durch methodische Hilfen gelenkt literarische Texte zu interpretieren"⁵ konkretisiert wurde.

Dagegen wurden in anderen Länder-Konzeptionen methodische Fragen noch weitgehend ausgeklammert (so etwa in den bayerischen Handreichungen),⁶ wohl aus der Befürchtung, der Leistungskurs [Englisch] könne sonst "als anglistisches Prosemin-

nar mißverstanden werden."⁷ Diese eher abwehrende Haltung entsprach der traditionellen Argumentation, nach der z.B. die Gedichtinterpretation auf der Gymnasialoberstufe dazu diene, in "Bereiche" einzudringen, die die "dichteste Form menschlichen Erlebens, versuchter Daseinsbewältigung" seien - nicht aber dazu, "Methoden wissenschaftlicher Interpretation einzuüben."⁸

Solche Theorieskepsis oder gar Theoriefeindlichkeit schlug sich dann in den Lehrplänen der betreffenden Kultusministerien oft dergestalt nieder, daß man bei den Lernzielen zwar großen Wert auf die Vermittlung bestimmter technischer Kenntnisse und Fertigkeiten legte (z.B. Anlegen einer Kartei, Benutzung von Wörterbüchern u.ä.), daß aber die Einführung in verschiedene literaturwissenschaftliche Methoden eher beiläufig in einem Satz abgehandelt wurde. So heißt es beispielsweise im (noch heute geltenden) Lehrplan für das Fach Englisch in der gymnasialen Oberstufe von Schleswig-Holstein (1976) lapidar: "Der Schüler soll mit der Methode des intrinsic und des extrinsic approach vertraut gemacht werden; er muß lernen, Verfahren der Texterschließung selbständig anzuwenden" (4.2.5.1).

Diese divergierenden Ausführungen und Weiterleitungen des wissenschaftspropädeutischen Auftrags von 1972 sowie vor allem die inzwischen gesammelten praktischen Erfahrungen veranlaßten die KMK im Jahre 1977, ergänzende Empfehlungen zur Arbeit in der gymnasialen Oberstufe⁹ herauszugeben, "durch die ... die pädagogischen Grundgedanken, die zu der Vereinbarung [von 1972] geführt haben, verdeutlicht, vervollständigt und möglichst systematisch dargestellt werden" sollten [Präambel]. In diesen Empfehlungen erfährt die Forderung nach Wissenschaftspropädeutik in der Sekundarstufe II keineswegs eine Abwertung - ganz im Gegenteil: Sie rangiert in der Abfolge der allgemeinen Ziele der gymnasialen Oberstufe an zweiter Stelle, gleich nach dem allgemeinen Grundsatz, daß "ein wesentliches Ziel der Erziehung ... Selbstverwirklichung in sozialer Verantwortung" sei (1.1.1). Danach heißt es weiter:

Mit diesem allgemeinen Ziel ist das besondere Ziel der gymnasialen Oberstufe verbunden, eine wissenschafts-

propädeutische Grundbildung mit Vertiefung in Schwerpunktbereichen zu vermitteln. Daraus ergibt sich die Grundstruktur der gymnasialen Oberstufe, die Einteilung des Unterrichtes in Grund- und Leistungskurse. Diese haben die gemeinsame Aufgabe, eine wissenschaftspropädeutische Grundbildung zu vermitteln, d.h. eine Vorbereitung auf die Methoden wissenschaftlichen Arbeitens (1.1.2) [Hvhbg. CB].

Das wissenschaftspropädeutische Arbeiten ist - neben selbständigem Lernen und der Persönlichkeitsbildung - einer der drei empfohlenen Lernzielschwerpunkte. Was genau unter wissenschaftspropädeutischem Arbeiten zu verstehen ist, wird klar und eindeutig definiert:

Auf der Grundlage selbständigen Lernens führt der Unterricht hin

- zur Kenntnis wesentlicher Strukturen und Methoden von Wissenschaften sowie zum Verständnis ihrer komplexen Denkformen,
- zum Erkennen von Grenzen wissenschaftlicher Aussagen und zur Einsicht in Zusammenhang und Zusammenwirken von Wissenschaften,
- zum Verstehen wissenschaftstheoretischer und philosophischer Fragestellungen,
- zur Fähigkeit, theoretische Erkenntnisse sprachlich zu verdeutlichen und anzuwenden (1.2.2).

Die Eigenart des wissenschaftspropädeutischen Arbeitens wird in den Empfehlungen außerdem dadurch betont, daß ihm eigenständige didaktische Prinzipien zugeordnet sind, die sich vom Einüben eher technischer Fertigkeiten, die die Grundlage des selbständigen Lernens bilden, unterscheiden und darüber hinausgehen. Wissenschaftspropädeutisches Arbeiten heißt nämlich für den Schüler:

- die Eigenart des jeweiligen Unterrichtsgegenstandes berücksichtigen,
- die Methoden des jeweiligen Sachgebietes kennenlernen und anwenden,
- über die angewendeten Methoden nachdenken und sie mit anderen Methoden vergleichen (3.1.2).

Gefordert ist also ein methodenkritisches Bewußtsein, das die "Möglichkeiten, Übertragbarkeit, aber auch Grenzen" (2.4.3) von verschiedenen wissenschaftlichen Methoden und Verfahren abschätzen, und das heißt auch: hinterfragen kann.

Dieser formalen Befähigung wird so große Bedeutung beigemessen, daß die ihr zugrundeliegende Forderung nach Wissenschaftspropädeutik in der Sicht der KMK auch die Gleichwertigkeit der Oberstufen-

fächer nach sich zieht, weil nämlich deren Inhalte unter diesem wissenschaftspropädeutischen Aspekt die gleiche Funktion erfüllen:

Die Vereinbarung geht von der Vorstellung aus, daß die Fächer unter dem Gesichtspunkt der Wissenschaftspropädeutik prinzipiell gleichwertig sind. Diese Auffassung ergibt sich aus der Tatsache, daß alle Fächer der gymnasialen Oberstufe hinsichtlich ihrer wissenschaftspropädeutischen Funktion Gleiches oder Ähnliches leisten können, weil sie alle über Elemente verfügen, mit deren Hilfe geistige Strukturen ausgeprägt werden, welche Übertragungen auf andere Lernsituationen zulassen. Solche Elemente sind z.B. Begriffe, Methoden, Operationen, Gesetze, ästhetische Formen (2.1.1).

Im Klartext heißt das, daß Wissenschaftspropädeutik zu vermitteln ist, gleich mit welchen Inhalten.

Zwar hält die KMK an der Maßgabe fest, diese Vermittlung einer wissenschaftspropädeutischen Grundbildung müsse in Grund- und Leistungskursen geschehen (1.1.2), doch in der Folge kristallisiert sich heraus, daß diese Aufgabe wohl - nüchtern betrachtet - nur in den Leistungskursen auf ernstzunehmende Weise in Angriff genommen werden kann und soll (vgl. 2.4). Denn schließlich wird das wissenschaftspropädeutische Arbeiten und nicht das Mehr an vermittelten Kenntnissen als Kriterium zur Abgrenzung von Grund- und Leistungskursen herangezogen:

Der Leistungskurs vermittelt infolge des erweiterten Stundenmaßes gegenüber dem Grundkurs ohne Zweifel mehr Kenntnisse, doch steht im Mittelpunkt das Einüben von wissenschaftlichen Arbeitstechniken und Methoden (6.1.2) [Hvhbg. CB].

II Kernelemente einer literaturwissenschaftlichen Propädeutik auf der Sekundarstufe II

Was sind nun unverzichtbare Kernelemente einer literaturwissenschaftlichen Propädeutik auf der Sekundarstufe II?

Fiktionalität

Zunächst einmal muß sichergestellt sein, daß die Schüler literarische Texte auch tatsächlich als fiktionale erkennen. Mögen dem Schüler auch in Lese- und Arbeitsbüchern fiktionale

Texte in erfreulicher Anzahl angeboten werden, so bleibt dieses Bemühen doch müßig, solange angeregt wird, mit ihnen ebenso wie mit Sachtexten dokumentarischen Charakters zu verfahren, also allein zu fragen, was ihr Inhalt ist, wie sich dieses oder jenes aus der Wirklichkeit bekannte Problem in ihnen spiegelt o.ä..

Solange die Eigenart fiktionaler Texte, ihre Differenzqualität, beinahe systematisch ignoriert wird, kann auch von einer literaturwissenschaftlichen Propädeutik nicht die Rede sein - die einfachsten Voraussetzungen fehlen.

In den seit 1.2.82 geltenden Richtlinien für die gymnasiale Oberstufe in Nordrhein-Westfalen, Englisch,¹⁰ die übrigens wortwörtlich die Definition des wissenschaftspropädeutischen Arbeitens aus den Empfehlungen übernehmen, ist (nicht allein) dieser Punkt vorbildlich behandelt. Wenn man sich auch über Ausdrücke wie "fiktional versprachlichte Wirklichkeitsentwürfe"¹¹ mokieren mag, so ist doch hier das zentrale Problem des Verhältnisses von Text und Wirklichkeit angesprochen, und zwar in einer Weise, die sowohl die Scylla der rein dokumentarischen Literaturauffassung als auch die Charybdis des reinen "Werk als Form"-Verständnisses vermeidet, ja, weit hinter sich läßt.

Priorität der Propädeutik

Akzeptiert man die Priorität der Wissenschaftspropädeutik auf der Sekundarstufe II,¹² so folgt logisch eine Unterordnung der exemplarisch gewählten Inhalte, anhand derer die eher formalen Aspekte der wissenschaftspropädeutischen Ausbildung abgehandelt werden.¹³ Zwar darf das nicht zu einer vollkommenen Beliebigkeit der Inhalte führen, aber eine eher beiläufige Behandlung genuin wissenschaftspropädeutischer Fragen dürfte damit ausgeschlossen sein.

Gegenstand des Unterrichts: die Methoden selbst

Damit sind wir beim Kernpunkt angelangt: Die wissenschaftspropädeutischen Gebote der KMK sind nur zu erfüllen, wenn die "grundlegenden wissenschaftlichen Verfahrens- und Erkenntnisweisen"¹⁴ selbst zum Gegenstand des Unterrichtes werden. Dabei genügt es nicht, verschiedene Methoden einfach knapp vor-

zustellen, um dann so schnell wie möglich zu ihrer technischen Benutzbarkeit zu kommen. Es geht vielmehr darum, die verschiedenen Methoden in ihrer inneren Logik und Entwicklung darzustellen und begreifbar zu machen, damit dann, auf Grundlage dieser Kenntnis, eine Einsicht in die spezifischen Leistungen und Grenzen der unterschiedlichen Ansätze gewonnen werden kann. Ohne diese Erkenntnis der "Tragweite und Gültigkeitsgrenzen",¹⁵ ihrer Stimmigkeit einerseits und ihrer Ausblendungen andererseits, ist kein methodenkritisches Bewußtsein zu erzielen.

Methode und Gegenstand

Hauptanliegen jeder wissenschaftspropädeutischen Arbeit auf der Sekundarstufe II muß die Überwindung eines erkenntnistheoretisch naiven Realismus sein, der den Gegenstand der Untersuchung unkritisch als objektiv gegebene Konstante voraussetzt ("Da steht es doch!"), als feststehende Tatsache, der man mit dieser oder jener Methode zuleibe rückt. Literaturwissenschaftliche Propädeutik muß vielmehr vermitteln, daß jede Methode ein ihr entsprechendes, eigenes Bild von ihrem Gegenstand entwirft.

Der Text "als solcher" ist eine bloße Fiktion, auch wenn er immer noch durch manche Hand- und Lehrbücher geistert. Er existiert nicht als wissenschaftlicher Gegenstand, bevor ich mich nicht wissenschaftlich mit ihm auseinandersetze. Sobald ich aber meine ersten Fragen an ihn richte, beginne ich, ihn zu definieren, denn er beantwortet natürlich nur solche Fragen, die zuvor gestellt wurden. Er gibt Antworten nur im Rahmen dessen, was meine Methode überhaupt zuläßt und ermöglicht.

Der Text, den ich positivistisch untersuche, tritt mir anders entgegen als der "gleiche", den ich strukturalistisch betrachte; ein gegebenes Gedicht stellt für einen Marxisten ein anderes wissenschaftliches Objekt dar als für einen Hermeneutiker. Es gibt also nicht den objektiven Forschungsgegenstand, der diese oder jene Methode unbedingt erfordert. Vielmehr gilt - und wenn nur eine Ahnung davon vermittelt ist, war die wissenschaftspropädeutische Arbeit erfolgreich - : die Methode konstituiert den Gegenstand (Kant).

Solches Hinführen zum "Verstehen wissenschaftstheoretischer und philosophischer Fragestellungen" (Empfehlungen, 1.2.2) ist oberstes Ziel der Wissenschaftspropädeutik - und doch scheint es bei der schulgemäßen Vermittlung dieses Stoffes kaum überwindbare Hindernisse und Probleme zu geben.

III Probleme literaturwissenschaftlicher Propädeutik auf der Sekundarstufe II

Schwierigkeiten ergeben sich zunächst aus dem eigentümlichen Verhältnis von Schule und Universität zueinander. Bliesener/Schröder schrieben 1976 dazu: "Insgesamt vereinfacht die Schule - mit einer Phasenverschiebung von fünf bis fünfzehn Jahren - die jeweiligen universitären Lehrmeinungen für den eigenen Gebrauch. Auf ein Reflektieren der Theorie und der Methoden wird dabei verzichtet."¹⁶

Nun ist gegen eine schulgemäße Aufbereitung - und das wird eben häufig Vereinfachung bedeuten - eines hochtheoretischen Stoffes gewiß nichts einzuwenden; im Gegenteil: hier liegt eine der wichtigsten und reizvollsten Aufgaben für den Oberstufenlehrer. Aber eine sinnvolle Vereinfachung kann ja überhaupt nur geleistet werden, wenn der Pädagoge den Stoff souverän beherrscht, und das heißt hier, daß die kritische Reflexion der Theorie, das Hinterfragen von Methoden unverzichtbar ist. Fehlt das, dann wird nicht nur die Aufbereitung des Stoffes verzerrend sein - worauf ich noch zu sprechen komme -, auch das Hauptanliegen wissenschaftspropädeutischen Arbeitens, das methodenkritische Bewußtsein, kann sich gar nicht beim Schüler einstellen, weil es schon zuvor herausgefiltert worden ist. In diesem Falle bliebe es beim unkritischen Nachvollzug literaturwissenschaftlicher "Moden" und Strömungen: "Auf die werkimmanente Interpretation folgt der Ansatz nach Art des New Criticism, der wiederum abgelöst wird von literatursoziologischen, rezeptionsästhetischen, psychologisierenden oder aber linguistik-orientierten Richtungen. ... Man geht davon aus, daß neue universitäre Forschungsrichtungen Ergebnis eines permanenten Erkenntniszuwachses seien. Wie wenig

dies der Fall ist, haben jüngere wissenschaftshistorische Analysen ergeben."¹⁷

Gefordert ist dagegen Methodenreflexion, und das nicht nur in der Vorbereitungs-Phase des Lehrers, sondern auch - und vor allem - im Unterricht, als Gegenstand.

Doch ist solcher Stoff - z.B. verschiedene literaturwissenschaftliche Ansätze - überhaupt schülergerecht aufzubereiten? Wie weit darf eine Vereinfachung, die sich am theoretischen Niveau der Schüler orientiert, überhaupt gehen? Stößt man nicht allzu bald an die Grenze, hinter der die Verkürzung ehrlicherweise schon Verfälschung genannt werden müßte? Die Gefahr ist zweifellos groß, nicht allein bei der Darstellung äußerst komplexer Systeme wie etwa der Hermeneutik oder des Marxismus. Dennoch scheint es mir möglich - und das vorliegende Buch ist ein Schritt in diese Richtung -, bei aller Straffung in der Präsentation einer literaturwissenschaftlichen Methode doch das Wesentliche, ihre spezifische Art zu fragen, zu übermitteln. Eine gewisse Erleichterung dieser Aufgabe ergibt sich daraus, daß man - literaturwissenschaftlich orientiert - auf die Behandlung anderer Aspekte umfassender Methoden (etwa der naturwissenschaftlichen Relevanz des kritischen Rationalismus oder der ethnologischen des Strukturalismus) weitgehend verzichten kann. Der Versuch der schulgemäßen Aufbereitung und Vermittlung solchen Stoffes gleicht einem riskanten Drahtseilakt, sollte aber gewagt werden.

An dieser Stelle nun darf die Schule den Schwarzen Peter, der ihr anfangs von Bliesener/Schröder zugespielt wurde, getrost weiterreichen, denn was in der bisherigen Literatur zur fremdsprachlichen Didaktik, speziell aber zur Didaktik literaturwissenschaftlicher Methoden, angeboten wurde, war - wenn man das so pauschal sagen darf - wenig hilfreich. Allein die Sprache vieler Publikationen auf diesem Sektor ist wenig dazu angetan, Theoriedistanz oder -feindlichkeit bei den "Empfängern" abzubauen, geschweige denn, bei ihnen Interesse an Theorie erst zu wecken. Es stehen dem Lehrer bislang kaum Materialien zur Verfügung, die systematisch und auf Schulniveau

in literaturwissenschaftliche Propädeutik einführen würden. Ein Blick in die gängigen literaturdidaktischen und auf den Fremdsprachenunterricht bezogenen Periodika und sonstige Veröffentlichungen hinterläßt einen Eindruck weit verbreiteter allgemeiner Methodenwurstelei. Wenn exemplarische Interpretationen literarischer Texte vorgestellt werden, dann ist häufig gar keine Methode zu erkennen:¹⁸ Ein Interpret hangelt sich an den Zeilen eines Gedichtes entlang, mal diese, mal jene Einsicht oder Assoziation präsentierend; ein anderer hat diverse Ansätze seinem Bedarf entsprechend kombiniert, wobei der obligatorische Hinweis auf die gelungene praktische Erprobung eher die methodischen Unsicherheiten kaschiert; ein dritter hat die "eine" Methode gefunden, legt aber weder vor sich noch vor seinen Lesern Rechenschaft über ihre notwendigen Defizite und Gültigkeitsgrenzen ab. Kurz, die Literaturdidaktik hat bisher nur in unzureichendem Maße geholfen, wissenschaftspropädeutisches Arbeiten im Fremdsprachenunterricht der Sekundarstufe II zu ermöglichen oder zu erleichtern.

Aber auch von den westdeutschen Universitäten ist der literaturwissenschaftspropädeutisch interessierte Englisch-Lehrer und Ex-Student der Anglistik weitgehend im Stich gelassen worden. An vielen Englischen Seminaren werden zweifellos, aus den verschiedensten Gründen, literaturtheoretische und methodische Fragen nur unzureichend berücksichtigt - eine Tatsache, die sich auch in der anglistischen wissenschaftlichen Literatur niederschlägt, die - literaturtheoretisch betrachtet - ein ähnliches Bild wie die fremdsprachendidaktische Literatur bietet, weil sie selten methodisch rein und kaum methoden-(selbst)kritisch vorgeht.

Schule, wissenschaftliche/didaktische Literatur und Universität bilden somit, streng genommen, einen theoretisch defizitären Regelkreis, der nicht an einer Stelle durchbrochen werden kann, sondern in vereinter, gleichzeitig überall ansetzender Anstrengung auf ein neues, höheres Niveau zu heben wäre.

IV Was will dieses Buch?

In diesem Buch werden, wie man dem Inhaltsverzeichnis leicht entnehmen kann, vier Stränge literaturwissenschaftlicher Methoden knapp und verständlich vorgestellt. Der Hauptakzent der Darstellung liegt, gemäß den im zweiten Abschnitt dieser Einleitung skizzierten Kernelementen einer literaturwissenschaftlichen Propädeutik, auf der inneren Logik und der historisch-systematischen Entwicklung eines jeden Ansatzes. Indem die diversen Methoden kontrastiv nebeneinander gesetzt werden, sollen ihre Eigenarten und Leistungen sowie ihre Grenzen und Ausblendungen deutlich hervortreten.

Begonnen wird (Kapitel I) mit der sich am Erkenntnisideal und den Methoden der Naturwissenschaften des vorigen Jahrhunderts orientierenden Philosophie des Positivismus und ihren Weiterentwicklungen bis hin zum kritischen Rationalismus des Karl Popper, auf den nicht wegen etwaiger direkter Relevanz für die Literaturwissenschaft eingegangen wird, sondern weil an seinem Fall zu überprüfen ist, inwieweit der Ausdruck "Positivist" schon zu einem polemischen Schlagwort ohne analytischen Wert verkommen ist. Wie positivistische Literaturwissenschaft aussieht, wird am Beispiel von John Livingston Lowes' Coleridge-Studie gezeigt (S. 37ff.).

Als Kontrast zur positivistischen Literaturbetrachtung, der häufig vorgehalten wird, sie verfehle gerade das Literarische an der Literatur, bietet sich der Russische Formalismus an, dessen Ansatz in den dreißiger Jahren vom tschechischen Strukturalismus (Jan Mukařovský) modifiziert übernommen und weiterentwickelt wurde. Im Kapitel II des Buches wird dieser methodische Strang unter Einschluß des modernen sowjetischen Strukturalismus (Jurij Lotman) skizziert. Auf eine Darstellung des französischen Strukturalismus, speziell des Genetischen Strukturalismus Lucien Goldmanns und des eigenwilligen Ansatzes von Roland Barthes, mußte in diesem Zusammenhang aus Platzgründen verzichtet werden. In beiden Fällen läßt sich der Verzicht jedoch auch inhaltlich rechtfertigen - bei Barthes aus Gründen der außerordentlichen Komplexität seiner Methode, die m.E. nicht schulgemäß zu vermitteln ist, bei

Goldmann aus Gründen der literarischen Gattung: seine Studien gelten vor allem dem Roman, nicht der Lyrik, die, wie ich unten zeigen möchte, zur Verdeutlichung des "Funktionierens" verschiedener literaturwissenschaftlicher Ansätze am besten geeignet ist.

Wiederum im Gegensatz zu den ersten beiden Methodenfeldern, denen, zumindest in ihren Anfängen, ein stark nomothetischer Zug eigen ist, wird im Kapitel III in die ideographische Hermeneutik eingeführt. Hier geht es insbesondere um die Eigenart einer "geisteswissenschaftlichen" Methode, die, im Unterschied etwa zu Positivismus und Marxismus, ähnlich aber dem Formalismus/Strukturalismus, von Anfang an eng mit der Geschichte der Textwissenschaft verknüpft ist. Abermals aus Platzgründen konnte bedauerlicherweise nicht mit dem Werk Emilio Bettis vertraut gemacht werden.

Im Kapitel IV schließlich geht es um den Marxismus und die verschiedenen literaturtheoretischen Positionen, die sich auf ihn beziehen. Ähnlich wie bei der Darstellung des Positivismus muß hier zunächst vieles eingeführt werden, dessen literaturwissenschaftlicher Bezug nicht unmittelbar einsichtig ist, aber zu einem Verständnis und einer Einschätzung der oben erwähnten Positionen unerlässlich scheint.

Diese vier Methodenfelder dürften zusammen den größten Teil der heute gängigen Lehrmeinungen abdecken. Die Abfolge der Felder ist weder chronologisch begründet, noch drückt sie eine Wertung aus - sie scheint aber aus didaktischen Gründen optimal, da sie eine Charakterisierung durch Kontrastierung ermöglicht. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, daß sie auch schon an anderer Stelle überzeugend praktiziert worden ist.¹⁹

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis verrät schon, daß die Skizzierung der vier methodischen Stränge weitgehend "personalistisch" erfolgt. Das verlangt eine Rechtfertigung und Klarstellung: diese Darstellungsweise wurde nicht gewählt, weil der Verfasser etwa der Meinung wäre, die Entwicklung wissenschaftlicher Methodenrichtungen sei allein das Werk sog. "großer Männer" - weit gefehlt. Es liegt nur auf der Hand, daß die evolutionären Stufen - beispielsweise des For-

malismus/Strukturalismus - unauflösbar mit bestimmten Namen verbunden sind, die man unbefangen als "labels" zur Kennzeichnung eines Stadiums benutzen können sollte. Wenn gleichzeitig deutlich wird, daß literaturwissenschaftliche Methoden als dynamische Systeme einer inneren Logik gehorchen, die nicht an Einzelpersonen gebunden ist, sondern eher mit Gruppen, Institutionen, noch eindeutiger mit der allgemeingesellschaftlichen Entwicklung korreliert, dann dürfte kein "personalistisches" Mißverständnis mehr möglich sein.

Das praktische "Funktionieren" eines jeden Ansatzes wird jeweils in einer "Musterinterpretation" eines englischsprachigen Gedichtes gezeigt. Warum Lyrik? Dafür gibt es zwei gute Gründe: 1. Die Kürze der Texte. Die Behandlung der Methoden im Unterricht - die übrigens in der Regel, wegen des Schwierigkeitsgrades des Stoffes, auf Deutsch vonstatten gehen sollte - wird schon viel Zeit in Anspruch nehmen. Die Anwendung der Methoden sollte daher an überschaubaren Texteinheiten vorgeführt und geübt werden. 2. Die Eigenart lyrischer Texte. Nirgends läßt sich die Besonderheit der Fiktionalität von Literatur, aber auch der besonderen Gesellschaftlichkeit von Literatur, besser aufweisen als am Beispiel von Gedichten, die in ihrer Vielschichtigkeit und verdichteten Komplexität in äußerst konzentriertem Maße jene Qualität enthalten, die man Literarizität nennt.

Die "Musterinterpretationen" erheben keinerlei Anspruch auf Originalität; sollte sich trotzdem welche finden - umso besser. Es handelt sich um Versuche idealtypischer Konstruktionen: wie könnte z.B. die positivistische Analyse dieses Textes aussehen, wie die hermeneutische usw.? Das bedeutet aber auch, daß die Interpretationen nicht umfassend im methodenunkritischen Sinne sind (der ja auf Kombination heterogener Ansätze aus ist), ja, es gar nicht sein wollen. Hinter ihnen steht vielmehr die Absicht, das Eigene und Begrenzte der "reinen" Ansätze zu zeigen.

Im Schlußteil des Buches laufen manche Fäden zusammen: Gibt es innerhalb der vorgestellten Ansätze Entwicklungen, die auf eine durchdachte Vereinigung oder auch nur Annäherung hinaus-

laufen? Ist das überhaupt möglich oder wünschenswert? Wie steht es denn wirklich mit der Wahrheit des Satzes, daß die Methode den Gegenstand konstituiert? Gibt es nicht doch so etwas wie eine objektive Struktur des Textes, die unabhängig von der Untersuchungsmethode existiert? Auch Unterrichts-Praktisches wird aufgenommen: Sollte man verschiedene Ansätze an einem Text "exerzieren" oder an jeweils verschiedenen? Welche Gründe gibt es dafür, welche dagegen?

Ein Letztes, um Mißverständnisse auszuschließen: Dieses Buch ist keine Einführung in die Philosophie, auch nicht in einen ihrer Teilbereiche, etwa die Wissenschaftstheorie. Es kann auch nicht als Einführung in die gesamte Hermeneutik, den Marxismus usw. benutzt werden, weil hier immer auf die literaturwissenschaftliche Anwendung abgestellt worden ist und vieles, vielleicht zu vieles, der geforderten Kürze zum Opfer fallen mußte. Lyrik und Methode macht zwar bekannt mit den wichtigsten literaturwissenschaftlichen Termini der vorgestellten Ansätze, jedoch nicht mit denen der traditionellen Poetik. Es will vielmehr, sich orientierend an dem zuvor skizzierten theoretischen Rahmen, eine praktische Hilfe sein für den Englischlehrer, der in seinem Fach auf der Sekundarstufe II literaturwissenschaftliche und wissenschaftstheoretische Fragen in schulangemessener und niveauvoller Weise behandeln möchte, um jenen Schülern, die Englisch (und somit kein anderes neusprachlich-literarisches Fach) als Leistungskurs belegt haben, die wissenschaftspropädeutische Grundbildung mit Vertiefung in Schwerpunktbereichen zu vermitteln, die von der KMK als das besondere Ziel der gymnasialen Oberstufe bezeichnet worden ist.

I Vom Positivismus zum kritischen Rationalismus

1. Geschichtliche Bedingungen des Positivismus

Am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderten sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in Westeuropa schneller als jemals zuvor. Die noch weitgehend agrarisch ausgerichteten Gesellschaften, in denen Handel und industrielle Kleinproduktion aber schon eine wichtige Rolle spielten, wandelten sich zum industriekapitalistischen System mit industrieller Massenproduktion und Lohnarbeit als bestimmenden Merkmalen.

Dieser Prozeß, der sich am deutlichsten in England vollzog, in den anderen west- und mitteleuropäischen Ländern aber später auch und im Prinzip ähnlich, lief nicht ohne soziale Spannungen ab. Zehntausende von Menschen, die auf dem Lande kein Auskommen mehr fanden, mußten in die großen Städte ziehen (Landflucht), um in den neuen Industrien zu arbeiten, machten sich aber dabei gegenseitig Konkurrenz. Hungerlöhne waren daher die Regel. Kinder und Frauen mußten mitarbeiten, rund 14 Stunden am Tag, 6 Tage die Woche, um leben zu können. An dem Reichtum, der durch die Ausbeutung ihrer Arbeitskraft, die Anwendung neuer Techniken und den Welthandel (der wiederum weitgehend auf Ausbeutung der Kolonien und Sklavenarbeit basierte) kontinuierlich angehäuft wurde, war die Mehrheit der Menschen nicht beteiligt. Diese ungleiche Verteilung des gesellschaftlichen Reichtums, mit Massenelend auf der einen Seite und Konzentration wirtschaftlicher und politischer Macht auf der anderen Seite, brachte immer wieder revolutionäre Bewegungen hervor: Arbeiter zerstörten die Maschinen, in denen sie keine Hilfsmittel sehen konnten, sondern nur Mittel ihrer Ausbeutung. Die ersten (noch illegalen) Gewerkschaften entstanden, Streiks wurden organisiert. Politische Vereinigungen strebten gerechtere Verhältnisse an, kämpften für Demokratie und Selbstbestimmung, für Pressefreiheit, allgemeine Erziehung und ein gesichertes Leben. Die Ungerechtigkeit und der soziale Unfrieden des bestehenden Systems, das noch dazu fast periodisch von schweren Wirtschaftskrisen er-

schüttert wurde, waren so offensichtlich, daß sich überall Menschen ihre Gedanken machten, wie man zu besseren, stabileren Gesellschaftsverhältnissen kommen könnte. Hier, in der Ablehnung einer unharmonischen, antagonistischen Gesellschaftsordnung, liegt eine der Wurzeln der Philosophie des Positivismus, der wir uns zunächst zuwenden wollen.

Zuvor muß aber noch auf eine andere Entwicklung hingewiesen werden, die das Leben der Menschen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ganz nachhaltig prägte: Es handelt sich um den unerhörten Aufschwung der empirischen Naturwissenschaften und ihrer praktischen Nutzenanwendung in allen Lebensbereichen. Die neuesten Erkenntnisse der Physik, Chemie, Biologie und Medizin wurden unverzüglich umgesetzt in Erfindungen und Verbesserungen auf den Gebieten der Arbeits-, Verkehrs- und Nachrichtentechnik oder veränderten das Leben der Menschen in anderer Form. Dem menschlichen Erkenntnisdrang und dem technischen Fortschritt schienen keine Grenzen gesetzt zu sein (wenn auch nicht alle gleichmäßig daran teilhatten). Ein - aus heutiger Sicht - naiver Fortschrittsoptimismus machte sich breit. Für viele Menschen traten die Naturwissenschaften an die Stelle der Religion: Sie sollten nun die Welt und alles in ihr erklären (hier muß besonders an die biologische Evolutionstheorie Charles Darwins erinnert werden), und zusätzlich wurde erwartet, daß sie die Lebensbedingungen der Menschen immerfort verbessern würden.

Hier, im Glauben an die Segnungen der Naturwissenschaften und der Technik, liegt die zweite historische Wurzel des Positivismus, der von dem Franzosen Auguste Comte begründet wurde, ja, dessen Leben ein Leben für den Ausbau und die Verbreitung dieser Philosophie war.

2. Auguste Comte

Auguste Comte wurde 1798 in Montpellier als Sohn eines kleinen Beamten geboren. Er besuchte das örtliche Gymnasium und studierte ab 1814 an der Ecole Royale Polytechnique, wo er eine naturwissenschaftlich-technische Ausbildung erhielt.

Allerdings mußte er schon 1816 das Institut verlassen, das ursprünglich eine republikanische Gründung gewesen war und bald nach seinem Verweis aus politischen Gründen vorübergehend geschlossen wurde. Im Jahr darauf wurde Comte Sekretär und Mitarbeiter des utopischen Sozialisten und Sozialreformers Saint-Simon, mit dem er zunächst viele Ideen und Anschauungen teilte. Erst sieben Jahre später, 1824, kam es zum Bruch zwischen beiden.

Schon 1822 hatte Auguste Comte die Hauptgedanken seines späteren philosophischen Systems in der Schrift Prospectus des travaux scientifiques nécessaires pour réorganiser la société (Plan der notwendigen wissenschaftlichen Arbeiten, um die Gesellschaft zu reorganisieren) niedergelegt und veröffentlicht. In diesen Jahren verdiente er seinen Lebensunterhalt mit Privatstunden, ab 1832 hatte er - als Folge der Juli-Revolution von 1830 - eine Stelle als Repetitor an der Ecole Polytechnique, später auch (bis 1844) als "Examineur d'admission". Sein Gehalt war sehr niedrig, und ohne die großzügige Hilfe seiner Freunde hätte er sein Werk nicht schaffen können.

Dieses Werk war aber auch von anderer Seite bedroht. Kurz nachdem er 1826 eine Vortragsreihe über seine "positive Philosophie" begonnen hatte, mußte er wegen eines schweren Nerven- und Gemütsleidens in eine Anstalt gebracht werden: Depressionen, Eifersucht und Verfolgungswahn machten weitere Arbeit vorerst unmöglich. Erst drei Jahre später, nach Überwindung der psychischen Krise, die sich allerdings 1844 wiederholen sollte, setzte er seine Vorlesungen fort. Sie erschienen gedruckt in 6 Bänden zwischen 1830 und 1842 als Cours de philosophie positive und sind sein Hauptwerk.

1844 veröffentlichte er den Discours sur l'esprit positif, der die gleichen Gedanken in konzentrierter Form enthält. Comte übte zeit seines Lebens eine strenge Arbeitsdisziplin und zeichnete sich durch ein phänomenales Gedächtnis und große geistige Regsamkeit aus. Sein zweites Hauptwerk ist das vierbändige Système de politique positive (1851-54), in dem er versuchte, den Positivismus als neue Menschheitsreli-

gion zu etablieren. Dieser neue schwärmerische Zug in seinen Gedanken war nach 1844 verstärkt hervorgetreten, nachdem er sich von seiner ersten Frau getrennt hatte und ihn eine heftige, aber unerwiderte Liebe zu einer anderen Frau ergriffen hatte, die jedoch bald darauf starb. Von da an spielte die Liebe und das Gefühl eine wichtige Rolle in Comtes System, das zuvor eher rational-nüchtern gewesen war. Auguste Comte starb 1857 in Paris, von seinen Anhängern wie ein Heiliger verehrt.

Worin bestand das Eigentümliche und die Attraktivität seiner Philosophie? Auguste Comte war, wie viele seiner Zeitgenossen, außerordentlich beeindruckt vom rapiden Fortschritt der Naturwissenschaften und der praktischen Anwendung der neuen Erkenntnisse im Alltag der Menschen. Er erkannte, daß dieser praktische Erfolg der Naturwissenschaften darauf beruhte, daß sie sich bewußt auf die Beobachtung und Untersuchung von gegebenen Tatsachen beschränkten, sich also - philosophisch gesehen - mit bloßen "Erscheinungen" zufrieden gaben, ohne lange über das "Wesen" oder den "letzten Ursprung" der Dinge zu spekulieren, wie es z.B. im europäischen Mittelalter üblich gewesen war.

Auguste Comte macht sich diese naturwissenschaftliche Sicht zu eigen. Ihn interessiert nicht, was "hinter" den Dingen liegt, er hält diese Frage für unsinnig und fruchtlos. Seine Position ist also strikt anti-metaphysisch und ähnelt darin der des Empirismus, der ebenfalls alle gültige Erkenntnis auf Erfahrung (speziell Beobachtung und Experiment) gegründet sieht.

Für Comte kommt es nur darauf an, das "unmittelbar Gegebene" zu beobachten, diese Beobachtungen nach dem Prinzip der Ähnlichkeit zu ordnen, und die "unveränderlichen Gesetze" herauszufinden, denen alle Vorgänge unterworfen sind.¹ Ist ein solches Gesetz erkannt, ist der Vorgang durchaus hinreichend wissenschaftlich "erklärt": "Niemand verlangt noch weiterzugehen" (Soz. 5).

Solche Forschung ist kein Selbstzweck: "Sehen um vorauszu-
sehen [Voir pour prévoir]", so lautet der Spruch der wahrhaf-

ten Wissenschaft" (Soz. 470). Und diese Wissenschaft soll nicht allein auf die Natur beschränkt bleiben, sondern muß sich auch den menschlichen Gesellschaften zuwenden: Comte fordert eine Sozio-logie.

Er ist überzeugt, daß auch die "sozialen Vorgänge" und die geschichtliche Entwicklung der Gesellschaften bestimmten Gesetzen unterliegen (Soz. 83), so daß man aus der Kenntnis der gesamten Vergangenheit die Bewegungsrichtung der modernen Gesellschaften bestimmen kann (Soz. 384ff.).

Bevor wir aber Comtes Geschichtstheorie näher kennenlernen, wäre noch zu klären, warum er seine Philosophie "positiv" nennt. Das Wort hat im Französischen wie im Deutschen mehrere Bedeutungen, und Comte nimmt sie alle für seine Philosophie in Anspruch: "positiv" bezeichnet zunächst "das Tatsächliche [oder Wirkliche]" im Gegensatz zum Eingebildeten"; außerdem das Nützliche, Sinnvolle, im Gegensatz zum Sinnlosen oder Unnützen; ferner noch Gewißheit (nicht Unentschiedenheit) und das Genaue, Sichere, einwandfrei Bestimmbare; zuletzt aber auch das Aufbauende im Unterschied zum negativen Prinzip des Zerstörens (Geist, 83-87).²

Man sieht, daß sich hinter der Bezeichnung "positive Philosophie" ein ganzes Programm verbirgt, das konsequent für die Befreiung von allen metaphysischen und theologischen Einflüssen und für den praktischen Nutzen von Erkenntnis eintritt.

Dieses Prinzip des Positivismus wird nirgendwo deutlicher als in Comtes Sicht der Geschichte. Für ihn ist die Geschichte der Menschheit durch die Entwicklung des Geistes bestimmt (Soz. 144/145). Je nach der Art, wie sich der Mensch im Laufe seiner bisherigen Geschichte die Welt erklärt hat, kann Comte drei unterschiedliche Stadien ausmachen. So formuliert er das erste Hauptgesetz seiner Philosophie, das sogenannte "Drei-Stadien-Gesetz":

Jeder Zweig unserer Kenntnisse durchläuft der Reihe nach drei verschiedene theoretische Zustände (Stadien), nämlich den theologischen oder fiktiven Zustand, den metaphysischen oder abstrakten Zustand und den wissenschaftlichen oder positiven Zustand. Mit anderen Worten: Der menschliche Geist wendet in allen seinen Untersuchungen der Reihe nach verschiedene und sogar

entgegengesetzte Methoden bei seinem Philosophieren an; zuerst die theologische Methode, dann die metaphysische und zuletzt die positive. Die erste ist der Punkt, an dem die Erkenntnis beginnt; die dritte der feste und endgültige Zustand, die zweite dient nur als Übergang von der ersten zur dritten (Soz. 2).

Im ersten Stadium der geistigen Entwicklung, "in einer Zeit, in der er den einfachsten wissenschaftlichen Problemen noch nicht gewachsen ist", fragt der Mensch paradoxerweise "begierig und fast ausschließlich" nach den wesentlichen und letzten Ursachen der diversen Erscheinungen und erklärt sie sich durch Analogie zu sich selbst (Soz. 147, Geist 7). Alle Gegenstände hält er für belebt und beseelt, wie er selbst es ist: die Götter sitzen in den Gegenständen. Dies ist die Phase des Fetischismus, die von der zweiten Stufe des theologischen Stadiums, dem Polytheismus, abgelöst wird. Nun hat jeder Bereich von Erscheinungen (Meer, Erde, Feuer usw.) seinen eigenen Gott: "die Götter des Polytheismus haben schon eine größere Allgemeinheit, ein ausgedehnteres Gebiet und einen weniger bestimmten Sitz" (Soz. 179). Hier liegt bereits eine gewisse Abstraktionsleistung vor, die mit Notwendigkeit die Entwicklung auf den Monotheismus, als die letzte Stufe des theologischen Stadiums, zutreibt. Den Monotheismus sieht Comte am typischsten im Katholizismus verkörpert, der zu seiner Zeit allerdings nur noch eine "Ruine" ist (Soz. 392), weil er den Menschen die Welt nicht mehr schlüssig erklären kann.

Auf das theologische Stadium folgt, wie gesagt, das metaphysische oder abstrakte, ein bloßes Durchgangsstadium, in dem "die übernatürlichen Mächte durch abstrakte Kräfte oder Entitäten ersetzt" werden (Soz. 2). Diese notwendige Zwischenstufe hat für Comte "lediglich eine kritische oder auflösende" Funktion (Geist 21), d.h. sie ist geeignet, theologische Auffassungen zu zersetzen. Über sie gelangt die Menschheit ins positive oder reale Stadium, in dem man auf absolute Erkenntnis verzichtet und sich auf "echte Beobachtung" konzentriert: das Erkenntnisinteresse wird diesseitig; an die Stelle des unberechenbaren Gottes treten konstant gültige Gesetze.

Das Drei-Stadien-Gesetz hält fest, daß die unterschiedlichen Entwicklungsstadien des menschlichen Denkens notwendig und

unvermeidlich waren, denn sie bauen logisch aufeinander auf und gehen auseinander hervor (Geist 11, Soz. 269). Außerdem erklärt es alle Methoden, außer der positiven, für historisch überholt, rückwärtsgewandt, "reaktionär".

Die positive Methode ist demnach nicht nur richtig, weil sie die Lage der Menschen praktisch verbessert (und sie nicht auf ein Jenseits vertröstet; Soz. 157), sondern auch, weil sie die höchste und letzte Stufe der objektiven Entwicklung in der Geschichte des menschlichen Geistes darstellt.

Comte koppelt sein Drei-Stadien-Gesetz, das er sich übrigens nicht als erster ausgedacht hatte, mit einem zweiten, dem "enzyklopädischen Gesetz". Beide zusammen ergeben das Herzstück des Positivismus.

Comtes "enzyklopädisches Gesetz" stellt eine Rangordnung der Wissenschaften auf, wobei jeder Wissenschaft eine spezifische Forschungsmethode entspricht. Alle Wissenschaften befassen sich entweder mit Vorgängen bei unorganischen oder mit Vorgängen bei organischen Körpern. Die erste Gruppe von Wissenschaften läßt sich wieder unterteilen in die Physik des Weltalls (bei der man auf die reine visuelle Beobachtung angewiesen ist) und die der Körper auf der Erde (bei der man zusätzlich Experimente ausführen kann). Auf die Physik der Erde folgt die Chemie, die als ihre Methode die Klassifizierung von Elementen und Verbindungen hinzufügt. Die Chemie setzt die Kenntnisse der Physik voraus, widmet sich aber komplexeren Vorgängen. Die Biologie ist die erste Wissenschaft, die sich mit organischen Körpern beschäftigt. Ihre spezifische Methode - und hier zeigt sich, wie zeitgebunden die Vorstellungen sind, die sich Comte von den einzelnen Wissenschaften machte - ist die Vergleichung, z.B. in der Morphologie. Die höchste Stufe dieser Abfolge der Wissenschaften ist der Soziologie vorbehalten: sie untersucht die komplexesten Vorgänge überhaupt und steht dem Menschen am nächsten. Ihre Methode ist die historische, mit deren Hilfe man das Gesetz der gesellschaftlichen Entwicklung (Drei-Stadien-Gesetz) entdecken kann.³ Dieser Reihenfolge wird nun noch die Mathematik vorgeordnet: sie ist die abstrakteste Wissenschaft und bedarf

nicht einmal mehr der Beobachtung (wie etwa die Astronomie). Gerade ihre Abstraktheit macht sie zum allgemein verfügbaren Werkzeug aller folgenden Wissenschaften (Soz. 30). Sie nimmt deshalb eine Sonderstellung ein, wie auch die Soziologie als letzte und höchste Wissenschaft, die ja alle anderen als Ergebnisse menschlicher Entwicklung erklärt und ihre Beziehung zum Menschen bewußt macht: der Prozeß wird sich seiner selbst bewußt und kommt so zu seinem Ende (hier gibt es Parallelen zu Hegels Geschichtsphilosophie).

Comtes komplette "enzyklopädische Formel" lautet also: Mathematik, Astronomie, Physik, Chemie, Biologie, Soziologie. Diese Rangordnung ist vierfach begründet:

1. bauen alle Wissenschaften logisch in der genannten Reihenfolge aufeinander auf und setzen die Methoden der jeweils vorgehenden voraus;
2. werden die Vorgänge, die sie untersuchen, in dieser Abfolge immer komplizierter;
3. nähern sich die Wissenschaften in dieser Reihenfolge immer mehr dem Menschen, wodurch natürlich auch die Möglichkeit der Störung durch subjektive Wertungen und Gefühle größer wird.

Die vierte Begründung ist eine historische und stellt die oben angekündigte Koppelung von Drei-Stadien-Gesetz und enzyklopädischem Gesetz dar: alle genannten Wissenschaften durchlaufen in dieser Reihenfolge gestaffelt die drei Stadien des menschlichen Denkens: Mathematik und Astronomie können sich also als erste von theologischen und metaphysischen Vorstellungen befreien, es folgen die anderen Wissenschaften, bis schließlich alle ins positive Stadium eingetreten sind. Alle, bis auf die "Wissenschaft vom Menschen, oder genauer gesagt die Sozialwissenschaft" (Geist 51),⁴

denn die gesellschaftlichen Vorgänge sind noch nicht in ihren [d.h. der positiven Philosophie] Bereich gezogen worden; die theologische und metaphysische Methode ist hier noch allgemein im Gebrauch. Dies ist die einzige Lücke, die ausgefüllt werden muß, wenn die positive Philosophie ihre Begründung vollenden soll, und dies ist das besondere Ziel dieses Werkes [= der Comte'schen Soziologie] (Soz. 6).

An dieser Stelle müssen nun zwei Mißverständnisse ausgeräumt werden, denen der Positivismus immer wieder ausgesetzt gewesen ist. Es handelt sich zuerst um die Behauptung, die positivistische Methode sei immer induktiv, d.h. der Positivist versuche, über die Beobachtung von Einzelfällen oder einer begrenzten Anzahl von Fällen zu allgemeinen Aussagen (z.B. "Gesetzen") zu kommen.⁵ Das ist so nicht richtig. Comte hielt es für "unumgänglich" (Soz. 110), in der Soziologie und Biologie vom Ganzen zum Einzelnen vorzugehen, also deduktiv. Er war überzeugt, daß man in diesen Bereichen einzelne Erscheinungen nur dann richtig deuten könne, wenn man zuvor ihren Gesamtzusammenhang kenne, also z.B. in der Soziologie das Gesetz der historischen Abfolge (Soz. 90, 91, 110, 112). Deshalb ist auch der zweite Vorwurf, der immer wieder gegen den Positivismus erhoben wird, nämlich er betreibe "Detail- und Stoffsammlung, ... Beschreibung von Fakten ohne historische Orientierung am Sinn der Geschichte",⁶ zumindest wenn man ihn auf Auguste Comtes Vorstellungen bezieht, einfach absurd. Comte schrieb: "...die Beobachtung hat aber nur Bedeutung, wenn sie von einer mindestens beginnenden Ahnung der Gesetze des Zusammenhangs der Gesellschaft geleitet wird" (Soz. 103) und äußerte sich wiederholt abfällig über bloße Stoffsammelei, die unfruchtbare "Anhäufung unzusammenhängender Tatsachen" (Soz. 463), die er für den Hauptfehler des Empirismus hielt (Geist 33).

Bevor wir nun endlich zur literaturwissenschaftlichen Bedeutung des Positivismus kommen, muß noch erläutert werden, welchen Beitrag er zur Stabilisierung der industriekapitalistischen Gesellschaft leisten wollte, denn die eine seiner beiden Wurzeln, die Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit, dürfte schon hinreichend deutlich geworden sein; die andere, die Unzufriedenheit mit den bestehenden sozialen Verhältnissen, führte zu einem ausformulierten Programm der umfassenden sozialen Reorganisation. Der Positivismus verstand sich als eminent politische Philosophie.

Für Comte ist die Geschichte vor allem Geschichte des menschlichen Geistes. Er kann deshalb die seinerzeitige soziale

Krise (vgl. Soz. 13. Kapitel) nur als geistige begreifen. Das Schlimmste ist, so Comte, daß eine allgemeine geistige Anarchie herrscht, weil die alten theologischen Konzepte die Welt nicht mehr schlüssig erklären, aber die metaphysische kritische Schule auch nichts Konstruktives anzubieten hat: das Negative ist ja ihr Prinzip, sie hat, laut Comte, "offenbar eine anarchische Richtung" (Soz. 57).

Der Kardinalfehler der kritischen Schule ist, daß sie die Idee der Gewissensfreiheit verbreitet hat (Soz. 45, 46). Von da an nehmen alle anderen Übel, insbesondere die Gleichheitsidee, ihren Lauf (Soz. 48). Für Comte ist klar, daß in einer Gesellschaft, in der jeder einzelne für sich das Recht auf "freie Prüfung" (d.h. eine eigene Meinung) in Anspruch nimmt, niemals Ordnung herrschen kann (Soz. 295). Die Forderungen der kritischen Schule nach Beseitigung des Kapitals, Gleichheit der Löhne und Abschaffung der Todesstrafe scheinen ihm maßlos (Soz. 63). Während alle gegenwärtigen philosophischen Schulen der "geistigen Anarchie" ohnmächtig gegenüberstehen (Geist 105 ff.), ja, die "Verwirrung der Köpfe" sogar noch fördern (Soz. 14, 15), kann allein der Positivismus durch seine "Machtergreifung" (Geist 159) diesem Zustand ein Ende bereiten und die "Neubildung der Gesellschaft ... leiten" (Soz. 74), in der dann Ordnung und Fortschritt versöhnt wären (Geist 115 ff.). Denn Comtes positive Gesellschaft würde von einer elitären Gruppe von Soziologen geleitet, die aufgrund ihrer Kenntnisse befugt wären, alle Fragen "wissenschaftlich" zu entscheiden:

Die sozialen Fragen sollten infolge ihrer verwickelteren Natur einer kleinen Zahl auserwählter Geister vorbehalten bleiben, die durch eine strengere vorangegangene Erziehung vorbereitet wären, an die sich dann in geeigneter Weise unmittelbare Studien angeschlossen (Soz. 61).

Diese Auserwählten würden unter anderem eine wissenschaftliche Moral entwickeln (Geist 135 ff.) und wüßten auch, welche Entwicklungs-Richtung der Gesellschaft zu geben wäre, damit sie mit der "natürlichen Bewegung" übereinstimmt (Soz. 413). Jürgen von Kempster schreibt dazu: "wissenschaftliche Einsicht in die soziale Gesetzmäßigkeit ist vonnöten, stellt aber

das Erforderliche dann auch außer Diskussion. Der autoritäre Zug dieser Philosophie der Politik ist unübersehbar."⁷ Auguste Comte war wahrhaftig kein Demokrat.

An die Stelle von Rechten will er Pflichten setzen (Soz. 420). Das Individuum hat sich der Gesamtheit unterzuordnen (Geist 157). Die gesellschaftliche Hierarchie soll nicht nur beibehalten, sondern auf ewig fest zementiert werden (Soz. 429 ff.). Neben die neue "geistliche Autorität" der oben erwähnten Gruppe von Soziologen tritt die "weltliche" von Unternehmern und Bankiers. Die Arbeiter sollen weiter arbeiten, man muß ihnen nur erklären, welche Würde im Grunde diesen "einfachsten Beschäftigungen" zukommt (Soz. 431) und welche Sorgen dagegen die armen reichen Unternehmer plagen (Geist 183). Dies wird ohne Umstände zu bewerkstelligen sein, weil bei den meisten Menschen ohnehin eine "Neigung zum Gehorsam", eine Tendenz zur "natürlichen Unterordnung" besteht (Soz. 134-36), die lediglich durch die Verwirrungsarbeit der kritischen Schule gestört ist. Danach versteht es sich fast von selbst, daß Comte auch die Gleichberechtigung der Frau vehement ablehnt: Frauen haben weniger Vernunft als Männer und müssen sich deshalb unterordnen und ihre besonderen Aufgaben in der Familie erledigen: die Gleichheit beider Geschlechter ist "utopisch" (Soz. 124/25).

Oberstes Ziel der Gesellschaft im positiven Zustand ist die "ständige Befriedigung der Bedürfnisse unseres theoretischen und praktischen Lebens" (Geist 41). Unter Anleitung der positiven Philosophie wird die "Solidarität von Wissenschaft und Technik angemessen organisiert" (Geist 61); die Zersplitterung und Spezialisierung der Einzelwissenschaften wird überwunden und vollständige und dauerhafte geistige Harmonie hergestellt "dadurch, daß alles auf die Menschheit bezogen wird" (Geist 41). Alle Menschen sollen unterrichtet werden, und zwar nach der Fächerreihenfolge des enzyklopädischen Gesetzes (Soz. 28, 29, Geist 167 ff.). Die beiden Hauptforderungen der Arbeiterschaft, normale Erziehung und regelmäßige Arbeit, werden erfüllt (Geist 193). Die negativen Auswirkungen der extremen Arbeitsteilung (Soz. 132/133) sollen durch intellektuelle An-

gebote oder Kunst ausgeglichen, kompensiert werden (Geist 185, 240, Soz. 357). Eine Umverteilung des Reichtums oder wirtschaftliche Umorganisation der Gesellschaft wird nicht ins Auge gefaßt (Soz. 420). Comtes anti-demokratisches Programm entwirft eine Gesellschaft, in der Ordnung und Fortschritt angeblich versöhnt sind. Aber diese Ordnung bedeutet Ungleichheit, und was Fortschritt ist, wird von einer kleinen Gruppe bestimmt.

Diese Skizze der gesellschaftspolitischen Vorstellungen des Positivismus hat sehr wohl ihren Sinn im Rahmen dieser Darstellung. Hier wird deutlich, wie ein bestimmter philosophischer Standort und eine bestimmte wissenschaftliche Methode sich ihre eigene Weltsicht schaffen. Und diese Sicht der Natur und des Menschen zieht wiederum unweigerlich bestimmte Konsequenzen für die Forschung und Praxis (auch die politische Praxis) nach sich. Außerdem dürfte klar geworden sein, daß man den Positivismus nur vor seinem zeitgeschichtlichen Hintergrund begreifen kann, und daß man über eine Zusammenfassung seines Systems wieder auf seine Entstehungsumstände zurückkommt: wissenschaftliche Methoden existieren nicht im luftleeren Raum.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die charakteristischen Züge der positivistischen Methode: Sie beschäftigt sich ausschließlich mit gegebenen Tatsachen und lehnt es ab, hinter den "Erscheinungen" nach dem "Wesen" der Dinge zu forschen - sie ist strikt anti-metaphysisch. Im einzelnen wendet sie die Verfahren der Berechnung, Beobachtung, des Experimentierens, der Klassifizierung und des Vergleichs an. Über diese Verfahren gelangt sie zu Erkenntnis von Zusammenhängen, Verknüpfungen und Ähnlichkeiten sowie von konstanten Gesetzen, die die Tatsachen und Vorgänge vollständig "erklären". Der Positivismus räumt also dem Kausalitätsprinzip (Zusammenhang von Ursache und Wirkung) höchsten Rang ein. Für den Positivismus gibt es keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Natur- und Gesellschaftswissenschaften; er vertritt einen wissenschaftstheoretischen Monismus (↔ Dualismus). Schließlich kennzeichnet den Positivismus die "Tendenz, überall das

Relative an die Stelle des Absoluten zu setzen" (Geist 91), weil er sich bewußt ist, daß alle seine Begriffe soziale Phänomene sind und als solche der Zeit und dem Wandel unterliegen (Geist 31): der Positivismus betont die Geschichtlichkeit der Tatsachen.

3. Positivistische Literaturwissenschaft

Aus dem Gesagten läßt sich leicht ableiten, wie eine positivistische Literaturwissenschaft ihren Gegenstand untersucht: Kunst ist vor allem eine soziale, zeitgebundene Tatsache. Es geht zunächst darum, den kausalen Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft zu betrachten: Wie wird eine bestimmte Kunst durch einen bestimmten gesellschaftlichen Zustand bedingt? Comte selbst gibt ein Beispiel: "Das Schwanken, das die moderne Kunst auszeichnet, ... erklärt sich aus der Unsicherheit der sozialen Zustände" (Soz. 355). Will man es etwas genauer wissen, untersucht man den kausalen Zusammenhang zwischen dem Leben eines Dichters und seinem Werk, d.h. man sammelt erst alle verfügbaren Daten der Biographie des Autors und setzt sie dann in Beziehung zu seinem Einzel- oder Gesamtwerk. Mit anderen Worten, man erklärt das Kunstwerk restlos durch die Biographie des Künstlers. Weil das Entstehen, die Genese des Kunstwerks hier so eng mit dem Leben des Autors verknüpft wird, nennt man dieses Vorgehen auch Biographismus. Ein strenger Biographismus hat natürlich keine Verwendung für einen Begriff wie "schöpferische Freiheit" oder einen romantischen Genie-Kult;⁸ im Gegenteil, er betont das Kausalitätsprinzip so sehr, daß er zum Determinismus wird. So schrieb z.B. Wilhelm Scherer, der führende deutsche literaturwissenschaftliche Positivist des vorigen Jahrhunderts: "Wir glauben ..., daß der Determinismus, das Dogma vom unfreien Willen ... der Eckstein aller wahren Erfassung der Geschichte sei." Für Scherer lieferte Goethes Autobiographie die "Causalerklärung der Genialität".⁹

Der Franzose Hippolyte Taine stellte die Formel von race, milieu, moment auf, die besagt, daß Künstler und Werk durch

drei Faktoren bedingt sind:

1. durch die erblichen Anlagen der Menschen, 2. durch die Umwelt, das Milieu, das den Menschen prägt, wozu Taine sowohl die Natur als auch die Gesellschaft, Erziehung und andere Einflüsse zählte, 3. durch die Besonderheit des spezifischen Augenblicks. Scherer entwickelte eine ähnliche Formel, nach der es darum gehe, das Ererbte, Erlernte und Erlebte des Schriftstellers zu erforschen. Das zweite beinhaltet natürlich auch die Frage nach dem Einfluß, den ältere Dichter oder literarische Traditionen auf den Künstler gehabt haben.

Außerdem kann positivistische Literaturwissenschaft noch das Verhältnis zwischen Werk und Leserschaft untersuchen. Dann wird also das Werk als Ursache gesetzt, und man beobachtet seine Wirkung und Aufnahme (Rezeption) oder, bei älteren Werken, die Geschichte seiner Wirkung.

Wenn man wie die Positivisten davon ausgeht, daß der kausale Zusammenhang zwischen Literatur und Geschichte, zwischen Literatur und Gesellschaft so eng ist, dann wird man Literatur vor allem als Sozialdokument begreifen. Das heißt aber, daß nicht nur die Gesellschaft und das Leben des Dichters für eine Erklärung des Werkes herangezogen werden, man kann auch vom Werk Aufschluß über die Zeit und den Autor erwarten.

Neben der Aufdeckung solcher kausaler Abhängigkeiten beabsichtigte der Positivismus auch immer die Erkenntnis von Analogien und Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Phänomenen; nicht zufällig bezeichnete Comte die Vergleichenung als das wichtigste wissenschaftliche Hilfsmittel seiner Soziologie (Soz. 109). Bezogen auf die Literaturwissenschaft bedeutet dies, daß der Positivist versucht, sich gleichende Erscheinungen in Gruppen oder Klassen zusammenzufassen (deren kausale Bedingtheit er dann wiederum untersuchen kann) oder durch Analogieschlüsse Unbekanntes (z.B. lange Vergangenes) durch Bekanntes (neuere Texte) zu erschließen.

Da der Positivist sich nur mit gegebenen Tatsachen beschäftigt, wird er sich, wenn er einen einzelnen Text für sich genommen untersucht, allein für die objektiv bestimmbaren

Merkmale interessieren, d.h. etwa die Metrik oder diverse stilistische Eigentümlichkeiten (Stilistik) oder bestimmte Redefiguren (Rhetorik). Erörterungen des Sinnes oder einer Bedeutung, die erst erschlossen werden müßte, dürften dagegen kaum zu seinen Aufgaben gehören.

In der Praxis läßt sich das allerdings manchmal nicht ganz vermeiden. Das wird deutlich am Beispiel der Texteditionen, dem zweiten großen Bereich - neben der oben erwähnten Erforschung der Biographie von Schriftstellern im Zusammenhang mit ihren Werken -, in dem sich der literaturwissenschaftliche Positivismus bleibende Verdienste erworben hat. Bei der Erstellung einer Werkausgabe kann etwa das Problem verschiedener Lesarten auftreten. Hier kommt der Forscher kaum um die Rekonstruktion eines möglichen Sinns herum, wie ja auch der Verweis auf Vorbilder und Parallelen nicht immer ohne Deutung des gegebenen Materials bleiben kann. Ein radikaler Positivismus stößt hier an seine Grenzen, weil er voraussetzt, daß es so etwas wie den "Gegenstand an sich" gibt, der die Summe objektiv gegebener und von außen bestimmbarer Eigenschaften und Teile ist - und nicht mehr als das. Die Vorstellung, daß sich der Gegenstand - z.B. das Gedicht - erst dadurch konstituiert oder von seiner rechten Seite zeigt, daß ich mich deutend und interpretierend mit ihm auseinandersetze, ist dem Positivismus vollkommen fremd und würde wohl als subjektiv und metaphysisch abgetan.

Bleibt noch festzuhalten, daß sich heute keine literaturwissenschaftliche Schule selbst als "positivistisch" bezeichnet, wenn es auch manche Forscher gibt, die de facto positivistisch vorgehen oder in deren Arbeiten zumindest charakteristische Elemente positivistischer Forschung eingegangen sind. Überhaupt scheint die Bezeichnung "Positivist" kein Ehrentitel mehr zu sein, im Gegenteil: das Wort wird heute meist in polemischer, denunzierender Weise verwendet, um auszudrücken, daß da einer sinn- und orientierungslos mehr oder minder belangloses Datenmaterial ansammelt und oberflächlichen Erscheinungen naiv aufsitzt, statt in die Tiefe der Sache vorzudringen.

Da diese polemische Verwendung des Wortes Positivismus heute in der wissenschaftsmethodischen Diskussion vorherrscht und es auch auf Methoden und Theorien bezogen wird, die sich zwar aus dem alten Positivismus Comte'scher Prägung entwickelt, dann aber zum Teil erheblich von ihm entfernt haben, scheint ein kurzer Blick auf diese Evolution positivistischen Denkens angebracht, bevor dann konkret, anhand von Beispielen, demonstriert wird, wie positivistische Literaturwissenschaft "funktioniert".

4. Neopositivismus

Schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelten drei europäische Denker - Karl Friedrich Gauß, N.I. Lobatschewskij und Johann Bolyai - unabhängig voneinander nichteuklidische Geometrien, womit bewiesen war, daß man neben der klassischen Geometrie des Euklid neue Systeme konstruieren kann, die ebenfalls widerspruchsfrei sind. Diese revolutionisierende Erkenntnis konnte nicht ohne Auswirkungen auf das Selbstverständnis von Wissenschaftlern und Philosophen bleiben. Sie sahen, daß Mathematik und Logik nicht absolut wahr sind, sondern lediglich praktikable, nützliche Konventionen darstellen. Folgerichtig mußte man die Vorstellung "objektiver" Gesetze aufgeben - statt dessen sprach man nun von zweckdienlichen Hypothesen und sinnvollen Konstruktionen - und überhaupt an der Möglichkeit "objektiver" Erkenntnis zweifeln.

Der Positivismus hatte noch gemeint, erkenntnisphilosophisch sicheren Boden unter den Füßen zu haben. Die Neopositivisten (Ernst Mach, Moritz Schlick, Otto Neurath, Rudolf Carnap u.a.) durchschauten diese Selbsttäuschung, wurden vorsichtiger und bescheidener. Statt dem Phantom "objektive Erkenntnis" nachzujagen, konzentrierten sie sich auf die Reinheit der Denkverfahren, d.h. sie widmeten sich besonders der Logik und der Schaffung einer neuen, künstlichen Sprache der Wissenschaft, denn es war ihnen klar, daß die normale Umgangssprache ein viel zu grobes (und verfälschendes) Instrument für ihre Zwecke war.

Dieses Mißtrauen gegenüber der Sprache wurde von Ludwig Wittgenstein auf die Spitze getrieben. Er stellte fest, daß sich die Philosophie mit bloßen Scheinproblemen beschäftige, da sie sich von der Sprache verführen ließe, über unsinnige Fragen zu debattieren. "Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen, und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen" heißt es in der Einleitung zu seinem Tractatus logico-philosophicus.

Aber welche Aussagen haben einen Sinn, welche Fragen beziehen sich auf Scheinprobleme? Der Neopositivist Moritz Schlick stellte als Kriterium das Verifikationsprinzip auf, nach dem nur solche Sätze sinnvoll sind, die man empirisch - in der Erfahrung - oder logisch überprüfen kann. Sätze wie "Hinter den Erscheinungen der Dinge liegt ihr wahres Wesen" oder "Gott hat blaue Augen" entziehen sich von vornherein jeder Überprüfung, ob sie wahr oder falsch sind - sie sind deshalb sinnlos. Sinnvoll sind allein bestimmte abstrakt-logische Sätze (die aber nichts über die Wirklichkeit aussagen) oder solche, die dem Verifikationsprinzip genügen - das sind die Sätze der Naturwissenschaften. Der Neopositivismus bezeichnet also fast alle traditionellen Probleme der Philosophie als Pseudoprobleme, ihre Aussagen als sinnlos und ist somit, wie der alte Positivismus, konsequent anti-metaphysisch. Er unterscheidet sich aber vom älteren Positivismus durch seinen erkenntnisphilosophischen Skeptizismus und die Betonung von Verfahrensfragen (Logik, wissenschaftliche Meta-Sprachen).

5. Kritischer Rationalismus

Zentrale Positionen des Neopositivismus wurden wiederum kritisiert und verworfen durch den kritischen Rationalismus des Karl Popper und seines bedeutendsten Repräsentanten in Deutschland, Hans Albert - was deren Gegner jedoch nicht daran hinderte, die beiden in polemischer Weise als "Positivisten" zu attackieren.¹⁰ Ausgangspunkt der Theorie der kritischen Rationalisten ist ein altes philosophisches Problem, das schon von dem Engländer David Hume (1711-76) erkannt worden war,

das sogenannte Induktionsproblem. Ein Forscher geht induktiv vor, wenn er eine Anzahl von einzelnen Phänomenen betrachtet und dann aufgrund dieser Beobachtung eine allgemeine Hypothese oder ein "Gesetz" aufstellt. Schon Hume war aufgefallen, daß ein solches Verfahren nicht logisch begründet ist. Nehmen wir ein Beispiel: Wenn ich am Ufer eines Sees beobachte, wie nacheinander zehn weiße Schwäne vorüberschwimmen, dann gibt es keine logische Regel, die es mir erlauben würde, daraus den Schluß "Alle Schwäne sind weiß" zu ziehen. Der elfte, hundertste oder tausendste könnte ja ein schwarzer sein. Allgemeine Hypothesen können also grundsätzlich niemals, und sei die Anzahl der Einzelbeobachtungen auch noch so groß, durch Induktion verifiziert werden.

Damit ist klar, daß Induktion und Verifizierbarkeit äußerst fragwürdige Fundamente für Wissenschaft abgeben. Welchen Ersatz hat der kritische Rationalismus zu bieten?

Karl Popper geht von der Binsenweisheit aus, daß wir zwar eine ganze Menge wissen, daß wir aber auch mit jedem Schritt vorwärts, mit jedem gelösten Problem erkennen, daß unsere Unwissenheit grenzenlos ist und "daß dort, wo wir auf festem und sicherem Boden zu stehen glaubten, in Wahrheit alles unsicher und im Schwanken begriffen ist."¹¹ Für Popper beginnt Erkenntnis nicht mit "Wahrnehmungen oder Beobachtungen oder der Sammlung von Daten oder von Tatsachen, sondern sie beginnt mit Problemen. ... jedes Problem entsteht durch die Entdeckung, daß etwas in unserem vermeintlichen Wissen nicht in Ordnung ist."¹² Die Wissenschaften haben nun die Aufgabe, neue Lösungsvorschläge dazu anzubieten, die von der Kritik entweder widerlegt oder akzeptiert werden - aber nur vorläufig; denn unser Wissen ist immer nur vorläufig und provisorisch. Es gibt für uns keine letzten Sicherheiten in der Erkenntnis, jeder Unfehlbarkeitsanspruch muß zurückgewiesen werden "zugunsten eines konsequenten Fallibilismus".¹³ Hans Albert geht sogar so weit zu sagen: "Der kritische Rationalismus ist eine Theorie der Fehlbarkeit menschlicher Vernunft."¹⁴

Alle Versuche, Erkenntnis unzweifelhaft zu begründen, sind

letztlich, wie Hans Albert gezeigt hat,¹⁵ zum Scheitern verurteilt, entweder durch den sogenannten infiniten Regreß, bei dem man auf der Suche nach sicherer Begründung immer weiter zurückgehen muß, oder durch einen logischen Zirkel, oder durch willkürlichen Abbruch des Verfahrens an irgendeinem Punkt, eine dogmatische Schlußsetzung. All dies umgeht der kritische Rationalismus: "Setzt man dagegen an die Stelle der Begründungsidee die Idee der kritischen Prüfung, der kritischen Diskussion aller in Frage kommenden Aussagen mit Hilfe rationaler Argumente, dann verzichtet man zwar auf selbstproduzierte Gewißheiten [Albert meint das ironisch, CB], hat aber die Aussicht, durch Versuch und Irrtum ... der Wahrheit näher zu kommen, ohne allerdings jemals Gewißheit zu erreichen."¹⁶

Die "Objektivität" der Wissenschaft - und das ist der Hauptsatz des kritischen Rationalismus - besteht allein in der Objektivität der konsequent angewandten kritischen Methode. Nur durch sie, durch dauerndes Hinterfragen, ist Erkenntnisfortschritt überhaupt möglich, eine permanente Annäherung an Wahrheit, ohne sie jemals fest in Händen halten zu können (Approximationstheorie). So wird im Laufe der Wissenschaftsgeschichte ein Lösungsversuch durch einen anderen, ebenso vorläufigen ersetzt, wie z.B. Newtons Theorie durch die darüber hinausgehende von Einstein, die aber Newtons enthält.

Wenn der Erkenntnisfortschritt aber nicht im Aufstellen und Absichern, sondern im Verwerfen von Theorien liegt, dann kommt es auch nicht auf das logisch sowieso fragwürdige Verifikationsprinzip an, sondern im Gegenteil auf das Falsifikationsprinzip. Das heißt, erstens sind nur solche Sätze wissenschaftlich, die im Prinzip kritisierbar und widerlegbar (falsifizierbar) sind (also z.B. nicht bestimmte Sätze der Psychoanalyse), und zweitens muß jeder Wissenschaftler bemüht sein, Sätze mit hohem Informationswert so klar und deutlich zu formulieren, daß sie optimal kritisierbar sind. Verwaschene Sprache, ein dunkler, unklarer Jargon dient der Einigelung, der Immunisierung gegen Kritik, und ist so gegen die Wissenschaft gerichtet. Es versteht sich auch von selbst, daß die Wissen-

schaft unbedingt die Freiheit der Diskussion und kritischen Forschung braucht - sonst geht sie ein.

Fassen wir zusammen: Der kritische Rationalismus unterscheidet sich vom Neopositivismus dadurch, daß er, erstens, das Verifikationsprinzip ablehnt und das Falsifikationsprinzip an seine Stelle setzt. Zweitens begreift der kritische Rationalismus Erkenntnis als Prozeß, und drittens (was hier nicht hergeleitet wurde) ist ihm die Logik Organon (Werkzeug, Hilfsmittel) der Kritik, nimmt aber nicht so eine zentrale Stellung wie beim Neopositivismus ein.¹⁷

Die Kritik, die vor allem von den Philosophen der dialektischen Frankfurter Schule, Theodor W. Adorno und Jürgen Habermas, am kritischen Rationalismus geübt worden ist, läßt sich wie folgt zusammenfassen: Der kritische Rationalismus sitzt, wie der alte Positivismus, den bloßen Erscheinungen auf und fragt nicht nach dem Wesen, etwa dem der kapitalistischen Gesellschaft (PS, 18, 93/94).¹⁸ Der kritische Rationalismus will nicht sehen, daß die Fakten "selber kein Letztes sondern ein Bedingtes sind" (PS, 99); weil er die Fakten nicht reflektiert, macht er sie zum Fetisch. Das Bewußtsein einer solchen Soziologie ist verdinglicht, d.h. es läßt sich vom bloßen Schein täuschen und reproduziert mit seiner Methode immer neu diesen falschen Schein (PS, 43, 44, 75, 86, 88, 241). Adorno unterstellt ferner dem kritischen Rationalismus eine bloß instrumentelle Vernunft (PS, 12, 21) und ein "szientivistisches" Bewußtsein, indem er nämlich "das naturwissenschaftliche Modell uneingeschränkt auf die Gesellschaft übertragen" wolle (PS, 87). Wissenschaft nach Adorno heißt aber, "der Wahrheit und Unwahrheit dessen innwerden, was das betrachtete Phänomen von sich aus sein will" (PS, 97). Es kommt für ihn darauf an, die Gesellschaft als Ganzes, als Totalität zu erfassen (PS, 19-21, 82, 83). Habermas assistiert ihm und erklärt, daß "der dialektische Begriff des Ganzen ... die Grenzen formaler Logik überschreitet" (PS, 155), was er als einen Vorteil ansieht, wie auch Adorno fetischisierte, verabsolutierte Logik als reine Ideologie (= notwendig falsches Bewußtsein) ansieht (PS, 8, 37). Die kritische Theorie von

Adorno und Habermas betont, daß "theoretische Gedanken über die Gesellschaft insgesamt ... nicht bruchlos durch empirische Befunde einzulösen sind" (PS, 82). Widersprüche bestünden nicht nur zwischen Subjekt und Objekt, sondern könnten in der Sache selbst stecken (hier ist wieder besonders an die kapitalistische Gesellschaft gedacht) (PS, 142). Schließlich werfen sie dem kritischen Rationalismus ein falsches Verhältnis zur Frage der Wertfreiheit vor (PS, 139) - Wissenschaft müsse emanzipatorisch sein.

Die Antworten fielen Popper und Albert leicht, weil sich viele Vorwürfe als gegenstandslos erwiesen. Die kritischen Rationalisten konnten belegen, daß sie keineswegs die Naturwissenschaften instrumentalistisch deuten (wie es aber die Dialektiker selber täten)¹⁹ und daß sie auch gegen den Szientismus seien, also gegen die Auffassung, "die Sozialwissenschaften [sollten] endlich von den Naturwissenschaften lernen, was wissenschaftliche Methode ist" (PS, 107). Mit dem der logischen Analyse entzogenen Totalitätsbegriff der Dialektiker konnten sie nichts anfangen - hier läge wohl Verschleierung und Immunisierung vor (PS, 199, 303) oder: "Es steckt wohl nicht viel mehr dahinter als die Idee, daß irgendwie alles mit allem zusammenhänge" (PS, 207). Mit der Dialektik ging es Albert ähnlich: Er vermißt eine klare Antwort auf die Frage, worin sie eigentlich bestehe (PS, 304), wie er überhaupt im Jargon seiner Kritiker Abschirmungsverhalten (PS, 208/09) und in ihren Begriffen eine gefährliche Tendenz zum Irrationalismus entdeckte (PS, 339). Zur Wertproblematik bemerkte Albert unter anderem, Ziel der Wissenschaft sei Erkenntnis der Wirklichkeit; die Erkenntnis sei wiederum Teil menschlicher Praxis, in der laufend Entscheidungen getroffen werden müßten.²⁰ Aber eine objektive Rechtfertigung des praktischen Handelns aus dem "Sinn der Geschichte" könne von der Soziologie nicht geleistet werden (PS, 212).²¹

Der kritische Rationalismus hat in der Literaturwissenschaft noch keine unmittelbare Bedeutung erlangt, obwohl seine Argumentationsweise und sein Ethos durchaus von Belang sein könnten. Die Skizzierung seiner umstrittenen Position war nötig,

um die Darstellung des (vermeintlichen) positivistischen Methodenstranges nicht willkürlich abzubrechen und ein aktuelles Kapitel der Methodendiskussion einfach zu unterschlagen.

Aber genug der allgemeinen Worte. Betrachten wir im folgenden, wie eine typische (im alten Sinne) positivistische Analyse lyrischer Texte aussieht.

6. Ein Beispiel positivistischer Literaturwissenschaft:
Lowes' 'The Road to Xanadu'

Als Beispiel soll das Buch The Road to Xanadu von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler John Livingston Lowes dienen.²² In dieser sehr umfangreichen Studie - über 400 Seiten Text und zusätzlich über 200 Seiten enggedruckte Fußnoten - beschäftigt sich Lowes ausschließlich mit zwei Gedichten des englischen Romantikers Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), nämlich mit "The Ancient Mariner" und "Kubla Khan" (der Text von letzterem findet sich im Anhang, S. 208-209). Beide Gedichte zählen zu den bekanntesten der englischen Sprache und fehlen in keiner guten Anthologie.

Der schiere Umfang der Analyse von Lowes, die nach ihrem ersten Erscheinen 1927 zu einem Klassiker der Literaturwissenschaft wurde, mag zunächst verblüffen: Kann man denn überhaupt so viel über zwei Gedichte schreiben? Man wird aber schon von Vorwort und Untertitel aufgeklärt, daß der Autor Besonderes vorhat: "A Study in the Ways of the Imagination" ist angesagt, also eine Untersuchung der künstlerischen Schöpfungsgabe, der kreativen Kraft. Später im Text spricht Lowes auch von "the working of the imagination" oder von "the workings of the imaginative energy". Es geht also, salopp ausgedrückt, um die Frage, "wie Dichten funktioniert", "how, in two great poems, out of chaos the imagination frames a thing of beauty" (Xan. VII).

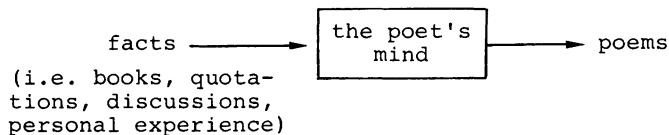
Ausgangspunkt seiner Analyse sind die nackten Tatsachen, "facts" - ein Wort, das in seinem Buch beinahe zu häufig wie "imagination" vorkommt. "Facts" - das sind vor allem die Aufzeichnungen in Coleridges Notizbuch, in dem der Dichter Erlebnisse, Gedankensplitter, Kochrezepte, Gedichtentwürfe,

Einfälle und Entschlüsse aller Art sowie Bemerkungen über gerade gelesene Bücher festhielt: "[a] teeming chaos" (Xan. 29). Aber gerade dieses Chaos kann Aufschluß darüber geben, womit sich Coleridge beschäftigte und welchen Einflüssen er ausgesetzt war, besonders welchen literarischen Einflüssen; denn Coleridge war ein unglaublich belesener Mann, ein Büchernarr, ein Besessener: "I am, and ever have been, a great reader, and have read almost everything - a library cormorant. ... In short, I seldom read except to amuse myself, and I am almost always reading."²³

Lowes geht nun wie ein Detektiv vor und rekonstruiert aus den Aufzeichnungen Coleridges Leseliste, wobei ihm zu Hilfe kommt, daß Coleridge die Eigenart hatte, beinahe systematisch Fußnoten und Verweise zu überprüfen, sich also von einem Buch zum nächsten leiten zu lassen, jeweils über Gelenkstellen, die Lowes mit Akribie aufspürt und belegt, weil er im "Note-book" irgendeine Formulierung findet, die wortwörtlich aus diesem oder jenem - zuvor nicht identifizierten - Werk stammt. Lowes muß im Verlauf dieser langwierigen Spurensuche und immensen Puzzlearbeit wie ein Krimiautor seine Leser bitten, nicht die Geduld zu verlieren: "we may safely maintain our composure until the facts are all before us" (Xan. 131).

Das ganze Unternehmen hat das Ziel, alle einzelnen Ausdrücke, alle Formulierungen, alle Bilder, alle Anspielungen, die sich in "The Ancient Mariner" und "Kubla Khan" finden, zurückzuführen auf Ideen, Eindrücke, Zitate, Bücher, mit denen Coleridge sich zuvor beschäftigt hatte. Lowes' Prinzip ist einfach: Was aus dem Kopf eines Dichters herauskommt, muß vorher auch hinein gelangt sein. Er fragt: "Can we recover impressions which we know must have lain in Coleridge's mind - images of which we can say with assurance that at some time or other they had flashed before his inner eye?" (Xan. 41). Jawohl, das hält er für möglich.

Sein Modell sieht etwa so aus:



Die Endprodukte, die beiden Gedichte, liegen unverrückbar vor uns. Das Rohmaterial - Lowes spricht tatsächlich von "raw materials" (Xan. 49) oder "the raw stuff of poetry" (Xan. 5) oder gar von "ingredients" (Xan. 202) - ist rekonstruiert worden, wobei kein Teilchen zu gering geachtet wurde (Xan. 343). Was geschieht nun aber in der "black box", dem Gehirn des Dichters? Lowes will die Operationen entdecken, in denen "raw materials" oder "brute facts" zu "elements of beauty" umgeschmolzen werden. Er kennt die Ausgangslage, er kennt das Ergebnis, der Prozeß dazwischen muß bestimmbar sein.

Offenbar tauchen die "raw materials" zunächst ins Unbewußte ab, das Lowes metaphorisch als "Brunnen" bezeichnet. In diesem Reservoir lagern die Elemente aber nicht ohne jeden Kontakt, sondern sie reagieren auf- und miteinander. Lowes schlägt vor, man solle sich die Partikel wie Atome mit Haken und Ösen ("hooks-and-eyes") vorstellen (Xan. 312ff.), wie Glieder, die sich zu Ketten oder Trauben verbinden, vielfältig, in jeder Richtung: "The links are there, not in single spies, but in battalions" (Xan. 342). Die Verknüpfungen geschehen vor allem nach der Regel der unkontrollierten Assoziation; wir kennen das Phänomen aus Fehlleistungen im Alltag²⁴ oder aus unseren Träumen,²⁵ in denen wir einen Blick in den "Brunnen" werfen (Xan. 394, 337). Aber Assoziation ist nur ein Prinzip; es gibt noch Verschmelzungen, Überblendungen, Angleichungen usw. ("amalgamations, blendings, fusings, assimilations", Xan. 51, 53, 58, 82, 104, 315 et passim) - und all dies ist noch unbewußt, unkontrolliert. Dann erst greift jener Teil des Bewußtseins ein, den Lowes "the Shaping Spirit" nennt, und beginnt sein Zusammenspiel mit dem "Brunnen": "The Spirit of the Well is once more dealing the cards for the shaping Spirit, with unerring art, to play" (Xan. 189). "The art of making" setzt ein, und ihre erste Devise heißt Kontrolle: "the difference between art, in whatever sphere, and the chaotic welter of the stream of consciousness lies not in their constituents, but in the presence or absence of imaginative control" (Xan. 85). Coleridge selbst erwähnte einmal "the streamy nature of association, which thinking curbs and

rudders."²⁶

Der Unterschied zwischen einem Dichter und einem "normalen" Menschen liegt nach Lowes einmal darin, daß der "Brunnen" eines Dichters viel reicheren Stoff enthält und alle beschriebenen Prozesse dort mit gesteigerter Intensität ablaufen (Xan. 54/55); aber der Dichter hat auch die besondere Fähigkeit, mit diesem verwobenen Material zu hantieren. Was aus der Tiefe aufsteigt, verflüchtigt sich bei ihm nicht. Lowes schreibt im Anschluß an die Skizze einer Assoziation: "Precisely so do your associations and mine behave - except that with us for the most part the bubbles break, and melt into thin air. Which is only to say, in other words, that few of us are poets, save potentially" (Xan. 80/81).

Aber natürlich gibt es auch unter den Dichtern qualitative Unterschiede, ebenso wie innerhalb des Werkes eines Dichters. Wenn die poetischen Bilder lediglich aneinandergereiht oder angehäuft sind, spricht Lowes, Coleridges Dichtungstheorie folgend, von "fancy"; sind dagegen die Bilder verschmolzen und verwandelt, so daß eine ganz neue, unvermutete Wirkung entsteht, dann war wirkliche "imagination" am Werk, die höchste Form dichterischer Schaffenskraft.

Aber wie kann Lowes, der doch ansonsten rein positivistisch vorgeht, überhaupt einen Begriff wie "imaginative control" an so zentraler Stelle einführen? Handelt es sich dabei nicht um eine unbewiesene Vermutung, eine bloße Konstruktion? Lowes legt auch hier größten Wert auf eine einwandfreie Beweisführung, die allein auf Tatsachen und Logik beruht, und die kuriosen Umstände der Entstehung von "Kubla Khan", diesem Fragment, das Coleridge nicht aufgrund eines etwaigen künstlerischen Wertes veröffentlicht sehen wollte, sondern als "a psychological curiosity", kommen dem Literaturwissenschaftler zu Hilfe. Coleridge selbst stellte "Kubla Khan: or, a vision in a dream. A Fragment" folgende erläuternde Bemerkung voran:

In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm-house between Porlock and Linton, on the Exmore confines of Somerset and Devonshire. In consequence of a slight indisposition, an anodyne had been prescribed, from the effects of

which he fell asleep in his chair at the moment that he was reading the following sentence, or words of the same substance, in 'Purchas's Pilgrimage': 'Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a state-ly garden thereunto. And thus ten miles of fertile ground were inclosed with a wall.' The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved. At this moment he was unfortunately called out by a person on business from Porlock, and detained by him above an hour, and on his return to his room, found, to his no small surprise and mortification, that though he still retained some vague and dim recollection of the general purport of the vision, yet, with the exception of some eight or ten scattered lines and images, all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast, but, alas! without the after restoration of the latter!²⁷

Man muß nun zusätzlich wissen, daß das "anodyne", von dem Coleridge spricht, nach aller Wahrscheinlichkeit Laudanum war - Opium, das zu Coleridges Zeit gern und häufig als Medizin ver-schrieben wurde, weil man sich über die verheerenden Folgen nicht klar war. Der oft kränkelnde und unsichere Coleridge war, das kann heute als gesichert gelten, einen großen Teil seines Lebens opiumsüchtig. Wenn auch manche Einzelheiten in seinem Bericht über die Entstehung von "Kubla Khan" heute nicht glaub-würdig scheinen, so bestand doch für Generationen von Litera-turwissenschaftlern kein Zweifel, daß es sich hier um ein "Opium-Gedicht" handele - eine These, die heute so nicht mehr akzeptabel ist.²⁸ Aber Lowes war noch überzeugt: "there can no longer be any doubt that 'Kubla Khan' was composed under the influence of opium" (Xan. 324), "the dream was plainly an opium-dream" (Xan. 381). Genau hier setzt er an: "Kubla Khan" und "The Ancient Mariner" wurden etwa zur gleichen Zeit ge-schrieben, d.h. sie beruhen auf denselben "raw materials". Der Unterschied zwischen beiden besteht in erster Linie darin, daß bei "Kubla Khan" die rationale Kontrolle fehlt, die ord-nende Hand des Bewußtseins:

The two poems, then, have a highly significant common factor: each draws, for the elements which compose it, upon sources which are virtually the same. ... And the presence of that common factor throws into sharp relief a radical divergence between the two, which brings us definitely back once more to the ways of the shaping spirit (Xan. 375).

... in "The Ancient Mariner" a determining will was constructively at work, consciously manipulating and adjusting and refashioning the associated images of memory into conformity with a design. And through that conscious imaginative moulding the links of association, as was inevitable, were often obliterated, or at least obscured. Yet sufficient traces of them still remain, as our scrutiny of Coleridge's reading soon disclosed, to establish their enormous influence. ... in "Kubla Khan" the complicating factor - the will as a consciously constructive agency - was in abeyance. ... The dream, it is evident, was the unchecked subliminal flow of blending images, and the dreamer merely the detached and unsollicitous spectator. And so the sole factor that determined the form and sequence which the dissolving phantasmagoria assumed, was the subtle potency of the associative links. There was this time no intervention of the waking intelligence intent upon a plan, to obliterate or blur them. And it is largely that absence of deliberate manipulation which has made it possible to disengage, to a degree unattainable in our study of "The Ancient Mariner", the bewildering hooks-and-eyes of the memory which were the irresponsible artificers of the dream. ... in the one case the "streamy" associations are unruddered, whereas in the other they are masterfully curbed (Xan. 366/367).

Man könnte auch, mit einem anderen Bild, sagen, daß "The Ancient Mariner" wie ein geschliffener, "Kubla Khan" dagegen wie ein ungeschliffener Diamant ist.

Lowes ist sich durchaus bewußt, daß am Ende seiner Analyse des Dichtungsvorganges immer "something inscrutable" (Xan. 313) oder "something impalpable" (Xan. 374) übrig bleiben wird. Aber er will auf dem Weg der Erkenntnis so weit wie möglich vordringen, kausale Zusammenhänge aufdecken und erklären, wie Dichten funktioniert, wie künstlerisches Genie arbeitet. Damit tritt er gegen einen vernebelnden Genie-Kult an - für ihn ist Schöpfung von dieser Welt:

But "creation", like "creative", is one of those hypnotic words which are prone to cast a spell upon the understanding and dissolve our understanding into haze. And out of this nebulous state of the intellect springs a strange but widely prevalent idea. The shaping spirit

of the imagination sits aloof, like God as he is commonly conceived, creating in some thaumaturgic fashion out of nothing its visionary world. That and that only is deemed to be "originality" - that, and not the imperial moulding of old matter into imperishably new forms. The ways of creation are wrapt in mystery; we may only marvel, and bow the head.

Now it is true beyond possible gainsaying that the operations which we call creative leave us in the end confronting mystery. But that is the fated mystery of all our quests. And it is chiefly through a deep-rooted reluctance to retrace, so far as they are legible, the footsteps of the creative faculty that the power is often thought of as abnormal, or at best a splendid aberration. ... [But] the imagination works its wonders through the exercise, in the main, of normal and intelligible powers [Hvhbg. CB]. To establish that, without blinking the ultimate mystery of genius, is to bring the workings of the shaping spirit in the Sphere of art within the circle of the great moulding forces through which, in science and affairs and poetry alike, there emerges from chaotic multiplicity a unified and ordered world (Xan. 391/392).

Das ist also das Prinzip der Dichtung, wie aller Kreativität: vom Chaos zur Form (Xan. 396). "The essential virtue of poetry is resident, not in its matter, but in the power that moulds brute matter into form" (Xan. 101, vgl. auch 279). Aber "form" hat für Lowes eine eigene Bedeutung - er zählt keine Silben, stellt keinen Rhythmus und kein Metrum fest, interessiert sich nicht für Reimschema oder Lautmalerei (es sei denn, die Laute fungieren als Assoziations-Glieder). Form heißt bei ihm lediglich geordneter Stoff, kontrollierter Bilderfluß, und genau an diesem eingeschränkten Formbegriff hakt jene methodische Schule ein, die unter der Bezeichnung "Formalismus" im Kapitel II dieses Buches vorgestellt werden wird.

Die Eigenart positivistischer Literaturwissenschaft dürfte am Beispiel von Lowes' The Road to Xanadu deutlich geworden sein. Sie versucht, das Verhältnis von Leben und Werk kausal zu erklären und fördert dabei eine Unmenge unschätzbarer Fakten und Zusammenhänge zutage, die in der Tat Licht auf den zuvor im Dunkel liegenden Vorgang des Dichtens werfen können. Da sie sich aber - wie in unserem Beispiel - vornehmlich mit Inhalten, Stoffen und Bildern und deren Umwandlungen beschäftigt, vernachlässigt sie allzu häufig die eigentliche Form des literarischen Werks.

7. Literatur als Spiegel ihrer Zeit

Auf Seite 29 dieses Buches ist erwähnt worden, daß der positivistische Literaturwissenschaftler dahin tendiert, Literatur vor allem als Sozialdokument, als Spiegel einer Zeit zu betrachten, eben weil er den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft für ziemlich eng hält. Zum Abschluß des Positivismus-Teils sollen daher noch zwei Studien vorgestellt werden, die die Inhalte bestimmter lyrischer Texte empirisch untersuchen, um daraus Rückschlüsse auf soziale Gegebenheiten zu ziehen.

Als Material für solche Untersuchungen bieten sich z.B. die Texte moderner Rock- und Popmusik an, denn sie stellen einmal die am weitesten verbreitete Form moderner Massen-Lyrik dar (sie sind also ein unübersehbares kulturelles/soziales Phänomen), und außerdem spricht einiges dafür, daß sich in ihren Inhalten die Werte und das Selbstverständnis einer Generation, genauer: der jungen Käufer, widerspiegeln. Es ist ja anzunehmen, daß besonders solche Texte Anklang finden, mit denen sich Jugendliche identifizieren können, in denen sie sich selbst wiederentdecken. Die Musikindustrie, die Texter und Songwriter werden wohl versuchen, die neuesten Trends nachzuvollziehen, "am Ball zu bleiben" - wenn sie nicht selbst solche Moden erfinden und sie mit Reklamerummel durchsetzen.

Im Einzelfall, wo der Kontakt zwischen Songwriter und jungem Publikum noch besonders eng ist, mag es auch dazu kommen, daß sich in Texten bereits Entwicklungen abzeichnen, die erst später die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregen: So konnte z.B. die Punk-Gruppe "Clash" über ein Jahr vor den gewalttätigen Unruhen im Londoner Stadtteil Brixton die explosive Stimmung dort in ihrem Song "The Guns of Brixton" ausdrücken - eine Warnung, die bei den Verantwortlichen offenbar auf taube Ohren stieß.

Schon 1957 erschien eine Studie von D. Horton,²⁹ in der die Thematiken populärer amerikanischer Songs empirisch untersucht wurden. Das wenig überraschende Ergebnis war, daß sich rund 83 % der repräsentativen Texte des Jahres 1955 mit dem

Thema Liebe und den verschiedenen Stufen einer Liebesbeziehung (Kennenlernen und Umwerbung, glückliches Verliebtsein, Krise, Einsamkeit) beschäftigten. Zehn Jahre später stellte James T. Carey in einer Vergleichsuntersuchung fest,³⁰ daß Liebes-Songs auf rund 65 % zurückgefallen und nur noch wenig beliebter als Songs mit anderen Themen waren. Diese Verschiebung mag für sich schon interessant sein, interessanter sind aber die Veränderungen in der Art und Weise der Behandlung des Themas Liebe: In der Mitte der fünfziger Jahre herrscht in den Songs eine eher romantische Auffassung von Liebe vor. Die Partner finden oder trennen sich, je wie das Schicksal es will - sie selbst sind eher passiv. Mitte der sechziger Jahre hat sich das Bild gewandelt: Man sucht aktiv einen Partner, wählt ihn oder sie bewußt aus und ist auch bereit, an der gemeinsamen Beziehung zu arbeiten, sie zu formen. Außerdem wird Sexualität nicht mehr verschwiegen, und obwohl in den Texten die Liebe wichtig ist, kommt doch auch zum Ausdruck, daß Unabhängigkeit und Freiheit ebenfalls wertvoll sind. So spiegelt sich in den Rock- und Poptexten ein Umbruch in den Einstellungen und Meinungen der Jugendlichen. Die Texte selbst werden in diesen Untersuchungen als Dokumente gesellschaftlicher Entwicklungen aufgefaßt, nicht als Kunstwerke. Doch eines macht stutzig: In den Songs der fünfziger Jahre ist der Mann häufiger der Schwächere im "Machtkampf" der Partner, während sich zehn Jahre später die Rollen vertauscht haben. Dabei begann doch gerade Mitte der sechziger Jahre eine wichtige Phase der Frauenemanzipation, Frauen und Mädchen demonstrierten ein neues Selbstbewußtsein, und viele Männer wurden dadurch unsicher. Man kann nun vermuten, daß solche verunsicherten Männer und Jungen Rückhalt und Bestätigung in Songs suchten, die dieser neuen Entwicklung gerade nicht entsprachen. Daran sieht man, daß es nicht ohne weiteres möglich ist, Texte als direkte Spiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse aufzufassen: man würde auf den bloßen Schein hereinfallen - und damit einen alten positivistischen Fehler begehen ...

8. Vorschläge für den Unterricht

1. Untersuchung von Joni Mitchells Song "Woodstock" als Leitlied der sog. "Woodstock Generation". Welche Bilder und Inhalte werden präsentiert? Wie spiegelt sich das Selbstverständnis dieser Generation im Text (Friedenssehnsucht, Flucht aus der Stadt, Gemeinschaftsgefühl, ökologisches, anti-technisches Bewußtsein, kosmische Einheit alles Toten und Lebendigen, Erwartung eines paradiesischen Endzeitalters, Offenheit allem Neuen gegenüber)?
2. Vergleich von "Under my Thumb" (Rolling Stones) und "Girl" (Beatles) unter dem Aspekt der geschlechtsspezifischen Rollenklischees (Verteilung von Stärke und Schwäche, Gehen-können und Bleiben-müssen, Berechenbarkeit und Unberechenbarkeit).
3. Untersuchung von Lord Byrons "So, we'll go no more a roving" vor dem biographischen Hintergrund. Hilfreiche Hinweise finden sich in der Interpretation von Helmut Viebrock, abgedruckt in Karl Heinz Gölter (Hg.), Die englische Lyrik: Von der Renaissance bis zur Gegenwart, 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 2, S. 29-36.
4. Untersuchung von Wilfried Owens "Futility" vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges (vgl. Egon Werlich, Poetry Analysis: Great English Poems Interpreted, Dortmund, 1967, S. 145-160).

Alle diese Texte finden sich im Anhang. Ihre Untersuchung unter den oben genannten Gesichtspunkten erfordert geringe oder keine Kenntnisse formaler Lyrikanalyse und bietet sich deshalb als Einstieg an.

MERKTAFEL POSITIVISMUS

Kernsatz: Durch Beobachtung, Vergleich und Klassifizierung von Tatsachen und Vorgängen gewinnt man Kenntnis von Regelmäßigkeiten und Gesetzen; sind diese erkannt, gelten Tatsachen und Vorgänge als erklärt.

Leitfragen: In welcher Weise finden sich Elemente der Wirklichkeit (Geschichte, Gesellschaft, Biographie des Autors) in einem literarischen Werk wieder?
D.h. - ausgehend vom Autor - wie kommt das Werk zustande, - ausgehend vom Werk - wie spiegelt es seine Zeit wider?

1. Auguste Comte (1798-1857)

Wurzeln des Positivismus:

- a) gesellschaftliches Elend, gesellschaftliche Konflikte des beginnenden 19. Jahrhunderts;
- b) die beeindruckenden praktischen Erfolge der modernen Naturwissenschaften (→ Technik)

Begründung der wissenschaftlichen Soziologie positiv bezeichnet

- a) das Tatsächliche
- b) das Nützliche
- c) das Gewisse
- d) das Aufbauende

konsequent anti-metaphysische Haltung:

bewußte Beschränkung auf beobachtbare Tatsachen, das unmittelbar Gegebene

Methoden: Berechnung, Beobachtung, Experimentieren, Vergleichen, Klassifizieren → Erkenntnis von Zusammenhängen, Verknüpfungen, Ähnlichkeiten und Gesetzen

eine Tatsache/ein Vorgang ist erklärt, sobald
ihr/sein Gesetz erkannt ist
Kausalitätsprinzip
"Sehen um vorauszusehen."
Geschichte der Menschheit ist Entwicklung des
Geistes
Drei-Stadien-Gesetz (theologisches, metaphysi-
sches, positives Stadium)
enzyklopädisches Gesetz (Rangordnung der Wissen-
schaften: Mathematik, Astronomie, Physik, Chemie,
Biologie, Soziologie)
Kombination der beiden Gesetze
gesellschaftspolitische Vorstellungen:
die geistige Krise der Gesellschaft wird gemei-
stert in der Versöhnung von Ordnung und Fort-
schritt unter der Herrschaft einer Soziologen-
Elite
Beibehaltung der gesellschaftlichen Hierarchie

2. Positivistische Literaturwissenschaft

Kunst als soziale, zeitgebundene Tatsache
Kausalzusammenhang Gesellschaft - Kunst
Literatur als Sozialdokument
deterministischer Biographismus
Hippolyte Taine (1828-1893): race, milieu, moment
Wilhelm Scherer (1841-1886): das Ererbte, Erlern-
te, Erlebte
Aufgaben: biographische Forschung
Texteditionen
Vergleich und Klassifizierung von
Texten
Untersuchung des Verhältnisses Werk
- Leserschaft
interpretieren: = a) erklären, wie es zustandekam
b) aufweisen, wie es widerspie-
gelt

3. Neopositivismus

Zweifel an "objektiver" Erkenntnis
Konzentration auf Reinheit der Denkverfahren
Sprach-Skeptizismus
Logik
Verifikationsprinzip (Überprüfbarkeit)

4. Kritischer Rationalismus

Karl Popper (geb. 1902), Hans Albert (geb. 1921)
verwirft Induktion und Verifikationsprinzip
Wissenschaft bietet vorläufige Lösungsvorschläge
für gegebene Probleme
Erkenntnis als Prozeß
Falsifikationsprinzip
Objektivität liegt allein in der konsequent angewandten kritischen Methode
der "Positivismusstreit" mit Adorno und Habermas

5. Lowes' Coleridge-Studie als Beispiel positivistischer Literaturwissenschaft

biographische Tatsachen, "Rohmaterial" der Dichtung
unbewußte Umschmelzung, Assoziation, Überblendung, Angleichung der Partikel, dann
bewußte Formung und Kontrolle des Bilderstromes

6. Literatur als Spiegel ihrer Zeit

empirische Untersuchung der Inhalte von massenhaft verbreiteten literarischen Texten
Probleme der Interpretation empirischer Ergebnisse

II Vom Formalismus zum Strukturalismus

1. Die Anfänge des russischen Formalismus

Angenommen, eine Gruppe von Menschen bekäme die Aufgabe gestellt, ein besonderes Erlebnis, etwa eine Atlantiküberfahrt, in einem Text zu verarbeiten. Die Ergebnisse könnten recht unterschiedlich ausfallen: Wahrscheinlich würden manche sich bemühen, sachlich-nüchterne Berichte in der Art eines Zeitungsartikels oder Protokolls abzuliefern, andere würden versuchen, etwas von ihren Gefühlen und Stimmungen während der Reise einfließen zu lassen, wieder andere könnten das Ganze in Reime fassen, und vielleicht fände sich sogar einer, der sich zu einer Kurzgeschichte inspiriert fühlte. Dasselbe Thema würde uns in unterschiedlicher Form präsentiert.

Frage man sich nun, welche dieser Texte als künstlerische oder literarische und welche als nicht-literarische zu bezeichnen wären, so würde die Entscheidung in den meisten Fällen leicht sein: Artikel und Protokolle würden eindeutig als Sachtexte, die Gedichte, Kurzgeschichten usw. als künstlerische Texte (welcher Qualität auch immer) eingestuft. Derselbe Stoff träte uns einmal als Kunst, das andere Mal als Nicht-Kunst gegenüber.

Dieses einfache Beispiel zeigt, daß es nicht der Stoff ist, der einen Text zu Kunst macht, sondern die Art und Weise, wie ein beliebiger Stoff geformt wird. Folglich müßte es die Hauptaufgabe des Literaturwissenschaftlers sein, nicht zu erforschen, was die Autoren sagen, sondern wie sie es sagen.¹

Die positivistische Literaturwissenschaft wäre damit schon im Ansatz falsch, weil sie - als Folge ihrer kausalistischen oder deterministischen Auffassung vom Zusammenhang zwischen Werk und Leben ("Biographismus") - dem sogenannten "genetischen Irrtum"² erliegt: Sie glaubt, Literatur dadurch "erklären" zu können, daß sie die Ursprünge im Nicht-Literarischen aufdeckt. Sie fördert dabei zwar manches Interessante zutage, aber alle ihre Fragen zielen vorbei am eigentlichen Kern, dem, "was ein gegebenes Werk zu einem literarischen Werk macht".³

"Das Literarische" oder "die Literaturhaftigkeit" eines Textes ist nur in der Darstellungsweise zu finden.⁴ Unangebracht sind die Methoden des Positivismus, der wie die Polizei vorgeht,

die, auf den Befehl, eine bestimmte Person zu verhaften, sicherheitshalber jeden und jedes mitnimmt, was oder wen sie gerade in der Wohnung des Beschuldigten antrifft, und dazu noch alle Passanten auf der Straße! [Genauso] nahm der [traditionelle] Literaturhistoriker unbekümmert und unterschiedslos alles unter seine Fittiche, was seines Weges kam: Sittenlehre, Psychologie, Politik, Philosophie.⁵

Solche Art von Literaturwissenschaft, die sich beharrlich weigerte, auf eigenen Füßen zu stehen, war vor dem Ersten Weltkrieg wie anderswo auch im russischen Zarenreich vorherrschend. Da formierte sich 1915 in Moskau eine Gruppe junger Studenten (darunter der erst 19jährige Roman Jakobson), die sich mit Linguistik, Poetik, Metrik und Folklore befassen wollten, und ein Jahr darauf entstand in Petersburg, dem heutigen Leningrad, ein zweiter Kreis, der sich "Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache" (abgekürzt: Opojaz) nannte. Beide Gruppierungen standen in engem Kontakt miteinander, denn ihre Ziele waren dieselben, nämlich die etablierte (Pseudo-)Literaturwissenschaft zu attackieren, herauszufinden, was die dichterische oder poetische Sprache eigentlich von der "normalen", alltäglichen unterscheidet, und so zu untersuchen, "wie man Verse macht" (Majakowski).

Der russische Formalismus, der von diesen beiden Gruppen begründet wurde, verstand sich also von Anfang an als reine Sprach- und Literaturwissenschaft, anders als der Positivismus, der ja eine Universal-Methode sein wollte, zur Erforschung von Natur, Geschichte, Gesellschaft und Kunst gleichermaßen tauglich.

Die Frage nach der Eigenart der dichterischen Sprache wurde zunächst von dem damals 23jährigen Viktor Šklovskij in seinem Aufsatz "Die Kunst als Verfahren" (1916) behandelt. Šklovskij war zeit seines Lebens nie ein systematischer Denker, aber ein ungewöhnlich origineller Kopf, der unablässig neue, locker verknüpfte Ideen hervorsprudelte - ein Eklektiker und

mitunter scharfer Polemiker, der in den Literaten-Cafés Petersburgs eher zu Hause war als in den Hörsälen der Universität.

Šklovskij stellt in dem oben genannten Artikel fest, daß Wahrnehmung und Sprache im Alltag einem gewissen Automatismus unterliegen. Bestimmte Sichtweisen und Ausdrücke schleifen sich ein: Das Gewohnte wird nicht jedesmal neu gesehen, sondern nur noch wiedererkannt (Šklovskij: "Der Gegenstand geht gleichsam verpackt an uns vorbei."⁶). Die Sprache wird knapp, klischee- und formelhaft. Automatisierte Sprache und Wahrnehmung mögen im Alltag nützlich sein, aber das Empfinden der Menschen wird dadurch abgestumpft. Da tritt die Kunst auf den Plan:

... gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der "Verfremdung" der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden.⁷

"Verfremdung" ist hier der zentrale Begriff: Der Automatismus der Wahrnehmung wird durch das "Fremd-Machen" oder "Merkwürdig-Machen" des Gewohnten durchbrochen. Der Dichter verfremdet etwas Bekanntes (ein Ding oder einen Ausdruck), indem er es aus dem gewohnten Zusammenhang reißt und in einen neuen, unerwarteten stellt. Durch solche "semantische Verschiebung" oder "schöpferische Deformation und Verzerrung" wird die Wahrnehmung des Lesenden letztlich geschärft, denn jede solche "Störung" bremst den normalen Ablauf der Wahrnehmung, provoziert gesteigerte Aufmerksamkeit und zwingt zu neuem Sehen: "Somit ist die Sprache der Dichtung eine schwierige, erschwerte, gebremste Sprache."⁸ "Des Dichters 'verdrehte', verschrobene Redeweise hindert die Kommunikation und zwingt den Leser, sich mit der Welt in einer anstrengenderen und daher lohnenderen Weise auseinanderzusetzen."⁹

Šklovskij bestreitet damit die traditionelle Auffassung, daß die Schriftsteller uns Unbekanntes durch Bekanntes vermitteln.

Im Gegenteil, sagt er, sie zeigen uns das Bekannte als Unbekanntes, so, als sähen wir es zum ersten Mal: In der Dichtung erscheint das Gewohnte in einem neuen Licht.

Im Verfahren der "Verfremdung" werden also sprachliche Klischees und Formeln aufgebrochen, und der Automatismus der Wahrnehmung wird zerstört. Das eigentlich Künstlerische der dichterischen Sprache liegt gerade in ihrer Abweichung von den Regeln der Alltagssprache: Šklovskij vertritt eine Deviations-Ästhetik.

Der Formalismus war in seinen Anfangsjahren eine außerordentlich kämpferische Wissenschaft, die sich ihren Platz gegen die etablierten Lehrmeinungen erst erobern mußte. Die formalistischen Schriften, besonders die von Viktor Šklovskij verfaßten, zeichnen sich deshalb manchmal durch scharfen Ton, zuweilen bittere Polemik und eine Tendenz zur überspitzten Formulierung aus. Es ist daher nicht immer einfach, absurde Übertreibungen von den wirklichen Auffassungen der neuen Schule zu trennen.

Ein Hauptfeld der Auseinandersetzung zwischen Formalisten und Positivisten war beispielsweise die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, Kunst und Gesellschaft. Die traditionellen, positivistisch ausgerichteten Literaturwissenschaftler widmeten sich ja mit Vorliebe den philosophischen, politischen und biographischen Inhalten der Literatur und sahen in ihr eine Art Spiegel der Zeit oder des Dichterlebens. Anders Šklovskij, der den Zusammenhang von Werk und Leben bestritt (vgl. S. 93) und grundsätzlich behauptete: "Kunst war immer vom Leben unabhängig, und niemals spiegelte ihre Farbe die Farbe der Flagge, die über der Stadtfestung wehte."¹⁰ Für ihn war die Geschichte der Literatur nicht die Geschichte des Erfindens neuer Inhalte oder Bilder, sondern die der Suche nach neuen "Verfahren der Anordnung und Bearbeitung von Wortmaterialien."¹¹ "Eine neue Form", schrieb er an anderer Stelle, "entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat."¹² Polemisch stellte er die alte Losung, nach der sich der Inhalt eine ihm angemessene Form

schaffe, auf den Kopf: "Die Form schafft sich den Inhalt."¹³ Oder, noch deutlicher: "... ein literarisches Werk ist reine Form, es ist kein Ding, kein Material, sondern ein Verhältnis von Materialien"¹⁴ [Hvhbg. CB].

Überhaupt kamen die Formalisten zu einer ganz neuen Sicht des Form-Inhalt-Problems. Sie bestritten, daß es sinnvoll sei, sich die Form eines Kunstwerkes als vom Inhalt trennbar vorzustellen, etwa wie eine Vase, in die man einen Inhalt füllen kann. Vielmehr sei am Kunstwerk alles Form und der sogenannte Inhalt bloß ein Aspekt der Form.¹⁵ Viktor Žirmunskij formulierte:

"In der Dichtkunst haben die Elemente des sogenannten Inhalts kein unabhängiges Dasein und sind nicht von den allgemeinen Gesetzen der ästhetischen Struktur ausgenommen."¹⁶

Nach dieser Erkenntnis fiel jede vorrangige Beschäftigung mit dem Inhalt von Literatur nicht in den Bereich der Literaturwissenschaft, sondern in das Gebiet der Geschichte, Philosophie, Politik usw.. Die positivistischen Literaturwissenschaftler waren bloßgestellt als Dilettanten, die es zwanghaft vermieden, über ihren eigentlichen Forschungsgegenstand zu reden: die Formen literarischer Texte und die Techniken, das Wie des Schreibens.

Bevor nun skizziert wird, wie sich der russische Formalismus in den zwanziger Jahren weiterentwickelte, muß noch darauf hingewiesen werden, daß sich die Formalisten aufgrund ihrer Sicht der Literatur mit Vorliebe ganz bestimmter Textarten annahmen, und zwar der Lyrik und der Parodie. Die Lyrik bot sich an, weil hier die Abweichung von der sprachlichen Norm am größten ist und so die Eigenart dichterischer Sprache besonders plastisch hervortritt, man sie also in ihrer ausgeprägtesten Form studieren kann. Die Parodie ihrerseits war interessant für die Formalisten, weil sie signalisiert, daß eine Form oder Gattung gealtert oder künstlerisch fragwürdig geworden ist. Wenn Literaturgeschichte die Geschichte der Abfolge von literarischen Formen ist, dann spielt die Parodie dabei die Rolle eines Leitfossils, weil sie das Wesentliche der parodierten Form übertreibt und gerade dann festhält, wenn diese schon automatisiert scheint. Auch Texte, die be-

wußt mit formalen Konventionen brechen, konnten der Aufmerksamkeit der Formalisten immer sicher sein. So war Šklovskij überzeugt, der mit eigenwilligen Formexperimenten gesättigte und ungeschminkt parodisierende Roman Tristram Shandy von Laurence Sterne sei "der typischste Roman der Weltliteratur"¹⁷ - eine Einschätzung, der sonst kaum jemand folgen mag.

2. Der russische Formalismus in den zwanziger Jahren

Im Frühjahr 1917 wurde das korrupte Zarenregime in Rußland gestürzt. Die neue provisorische Regierung des bürgerlichen Ministerpräsidenten Kerenski konnte sich aber selbst nur kurze Zeit halten, da die marxistischen Bolschewisten unter Führung von Wladimir Iljitsch Lenin und Leo Trotzki in der sogenannten Oktoberrevolution desselben Jahres die Macht ergriffen und die Sowjetrepublik ausriefen. In der Folgezeit mußte sich diese Revolution, in der unter Anleitung der kommunistischen Partei die Arbeiter und Bauern die erste sozialistische Gesellschaft aufbauen sollten, unter härtesten Bedingungen gegen die vereinten Angriffe von innerrussischen Gegnern und ausländischen Interventions-Truppen behaupten. Erst Anfang der zwanziger Jahre stabilisierte sich das neue System.

Die meisten Bolschewisten hatten in Fragen der Literatur eine klare Position: gute Literatur diene der Sache des Proletariats und der Weltrevolution, schlechte der des Klassenfeindes. Wollte man ein literarisches Werk beurteilen, so mußte man zuallererst die ideologische Stellung des Autors herausfinden, sich also am politisch-philosophischen Inhalt des Textes orientieren. Der Zusammenstoß der jungen Formalisten mit den neuen Machthabern war vorprogrammiert. Für die Formalisten war klar, daß die Marxisten in literarischen Fragen in einer üblen positivistischen Tradition standen, und sie sahen sich in ihrer Einschätzung bestärkt, wenn Vulgärmarxisten beispielsweise behaupteten, die Entstehung des Reimes in der westeuropäischen Dichtung sei eine notwendige Begleiterscheinung der Marktwirtschaft.¹⁸ Die Bolschewisten ihrer-

seits hielten die Formalisten für Reaktionäre, Gegner der Revolution, weil sie immer nur von den Formen sprachen, statt einen klaren Klassenstandpunkt zu beziehen.

Dennoch ist es bezeichnend für die frühen Jahre der Sowjetrepublik, daß tatsächlich noch diskutiert wurde (wenn auch hart in der Sache) und daß die Formalisten weiter forschen und ihre Ergebnisse und Thesen veröffentlichen durften.

Ende der zwanziger Jahre, als sich die Diktatur Stalins immer deutlicher abzeichnete, wurde dagegen nur noch denunziert, nicht mehr debattiert. Die Formalisten mußten widerrufen oder schweigen.

Die Geschichte des russischen Formalismus in den zwanziger Jahren ist einerseits von der Auseinandersetzung mit den marxistischen Theoretikern geprägt (der wir uns jetzt zuwenden), andererseits von gewissen inneren Entwicklungen, die danach skizziert werden sollen.

Nicht alle bolschewistischen Angriffe auf den Formalismus waren so primitiv wie die oben angedeuteten.¹⁹ Besonders die Argumentation Leo Trotzkijs bewegte sich auf einem hohen Niveau - wobei es schon an sich bemerkenswert ist, daß es einer der mächtigsten Männer des neuen Staates für nötig hielt, in die literaturwissenschaftliche Debatte einzugreifen. Trotzki war bereit, seine Gegner ernstzunehmen, suchte die echte Auseinandersetzung und bescheinigte dem Formalismus durchaus brauchbare Methoden und Forschungsarbeiten.²⁰ Er räumte ein,

daß man nach den Prinzipien des Marxismus allein niemals ein Kunstwerk beurteilen, ablehnen oder akzeptieren darf. Die Erzeugnisse des künstlerischen Schaffens müssen in erster Linie nach ihren eigenen Gesetzen, d.h. nach den Gesetzen der Kunst beurteilt werden.²¹

Aber kompromißlos beanspruchte er für den Marxismus, er allein sei "fähig zu erklären, warum und woher in einer gegebenen Epoche eine bestimmte Richtung in der Kunst entstanden ist, d.h. wer und warum das Verlangen nach solchen und nicht nach anderen künstlerischen Formen geäußert hat."²²

Gelassen und überlegen nahm Trotzkijs ^XSklovskijs überspitzte Thesen auseinander - besonders die von der vollkommenen Unabhängigkeit der Kunst vom Leben -, ohne selbst einseitig zu

werden:

Der Materialismus [d.h. hier der Marxismus, CB] bestreitet nicht die Bedeutung des formalen Momentes, weder in der Logik noch im Recht, noch in der Kunst. Wie ein Rechtssystem nach seiner inneren Logik und Harmonie beurteilt werden kann und muß, so kann und muß die Kunst vom Gesichtspunkt ihrer formalen Errungenschaft beurteilt werden, denn anders kann es keine Kunst geben. Eine juristische Theorie jedoch, die versucht, die Unabhängigkeit des Rechtes von sozialen Bedingungen zu behaupten, ist bereits in ihrer Grundlage verwerflich.²³

Die Formalisten verharren jedoch in einer Abwehrhaltung. Hatte man nicht die eigentliche Literaturwissenschaft erst begründet, indem man die Fragen nach dem biographischen und sozialen Ursprung der Kunst beiseite ließ und sich endlich den Kunstmitteln und Formen zuwandte? Der Formalist Boris Ejchenbaum schrieb:

Die Literaturwissenschaft hat sich nicht deswegen unter solchen Anstrengungen vom Dienst an der Kulturgeschichte, Philosophie, Psychologie usw. frei gemacht, um Dienerin der juristischen und ökonomischen Wissenschaften zu werden....²⁴

Er hielt es für grundsätzlich unmöglich, kulturelle Erscheinungen auf andere gesellschaftliche Tatsachen zurückzuführen oder sie aus ihnen abzuleiten: "Die Literatur von der Gesellschafts- oder Wirtschaftswissenschaft her erklären zu wollen, bedeutet ein Leugnen der Autonomie und der inneren Dynamik der Literatur, mit anderen Worten, Verzicht auf Evolution zugunsten von Genese."²⁵

Die Fronten schienen verhärtet. Und doch gab es im Formalismus selbst Tendenzen, die auf einen verstärkten Einbezug von Geschichte und Gesellschaft in das Studium der Literatur hinausliefen.

Jurij Tynjanov (1894-1943) hatte 1916 zusammen mit Viktor Šklovskij und Boris Ejchenbaum die Gruppe Opojaz gegründet, trat aber vorerst nicht in den Vordergrund. In den zwanziger Jahren jedoch waren es vor allem seine Forschungen und Schriften, die den Formalismus weiterentwickelten. Tynjanov baute dabei auf den Thesen Šklovskijs auf, übertraf ihn aber bald an gedanklicher Tiefe und theoretischer Geschlossenheit. Nach einer Studie über Fragen der Parodie (1921) veröffent-

lichte er 1924 Das Problem der Verssprache.

Schon im Vorwort bestimmt er den Vers als "eine Konstruktion ..., in der sich alle Elemente in einem Zustand wechselseitiger Abhängigkeit befinden."²⁶ Es ginge darum, sie in ihrem Zusammenhang, nicht voneinander isoliert, zu untersuchen. Die wechselseitige Abhängigkeit der Elemente bedeutet aber auch, so Tynjanov, daß das poetische Werk eine dynamische Ganzheit darstellt,²⁷ die wir uns als unharmonisches Kräftefeld voller Spannungen vorstellen müssen.²⁸ Denn immer wieder tritt eine Gruppe von Faktoren auf Kosten einer anderen hervor, ein übergeordneter Faktor (die sogenannte Dominante) - im Vers z.B. der Rhythmus - unterwirft die anderen. Konkret heißt das, daß in der poetischen Sprache eines Gedichtes die Bedeutung, die ein Wort in der praktischen Sprache hat, allein dadurch verändert wird, daß es einem neuen ordnenden Prinzip unterworfen ist.²⁹ Das Material der praktischen Sprache muß dann nicht nur den Regeln des normalen Satzbaus gehorchen (semantisch-syntaktisches Prinzip), sondern sich zusätzlich auch noch einem anderen Muster - eben dem rhythmischen - fügen. Tynjanov spricht deshalb von einer Deformation, später, um Mißverständnisse auszuschließen, von einer Transformation der praktischen Sprache im Vers.³⁰

Solange der Zuhörer oder Lesende diese Spannung zwischen dem beherrschenden konstruktiven Faktor und den untergeordneten wahrnimmt, nimmt er Form wahr. "Wird die Unterordnung, die Deformation aller Faktoren von Seiten des Faktors, der die konstruktive Rolle spielt, nicht wahrgenommen, so existiert auch nicht das Faktum der Kunst."³¹ Die Sprache ist nicht mehr dynamisiert, sondern wieder automatisiert. Man erkennt, daß Tynjanov Šklovskijs Theorie der Verfremdung ausgebaut und verfeinert hat. Er untersucht nun an einer Fülle von Beispielen, wie der Rhythmus die anderen Faktoren der Verssprache beherrscht, wie das Wort erst im Satz-Verbund seine Bedeutung erhält (die aber auch dynamisch ist), wie sich aus dem Zusammenklang der Wörter eine allgemeine lautliche Färbung des Verses ("Instrumentierung") ergibt, zuletzt noch, wie das erste Glied eines Reimes eine vorwärtsweisende Kraft hat,

das zweite eine rückwärtsgewandte, und wie daraus Bedeutungsverschiebungen entstehen.

Aber immer droht die Automatisierung der poetisch dynamisierten Sprache: Wenn ein bestimmter Rhythmus, ein bestimmter Reim beim Lesen schon erwartet wird, ist es an der Zeit, die Spannung zwischen den Faktoren wieder zu betonen, die Form (im oben genannten Sinne) bewußt zu machen, und sei es durch die absichtlich "fehlende Ausführung des dynamisch Vorbereiteten",³² wie im vers libre.

Tynjanov beobachtete also in der Verssprache Erscheinungen (wie den Wechsel von Dynamisierung und Automatisierung), die eine weiterführende historische Betrachtung der Literatur erforderten. In seinen nächsten Schriften - Das literarische Faktum (1924) und Über literarische Evolution (1927) - wandte er sich folgerichtig der Abfolge literarischer Formen zu.

Diese Hinwendung zur Geschichte der Literatur wurde auch nahegelegt durch seine oben skizzierte Einsicht, das literarische Werk sei ein dynamisches System von Elementen. Während Šklovskij noch 1921 behauptet hatte, "ein literarisches Werk ist die Summe aller darin angewandten stilistischen Mittel"³³ [Hvhbg. CB], ging Tynjanov davon aus, daß in dem dynamischen System kein Kunstmittel zu bestimmen sei, ohne daß man zuvor seinen Zusammenhang und seine besondere Funktion in diesem Zusammenhang geklärt hätte. Deshalb war auch unmittelbar einsichtig, daß ein und dasselbe Kunstmittel zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten durchaus ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen konnte. Waren aber die einzelnen Kunstwerke dynamische Systeme, dann konnten auch die literarischen Gattungen nicht stabil sein: auch sie veränderten und entwickelten sich andauernd. Feststehende Definitionen halfen also wenig weiter: "Diejenigen Definitionen der Literatur, die sich auf deren 'Grundmerkmale' verlassen, werden durch das lebendige literarische Faktum Lügen gestraft."³⁴ Ein früher Satz der Formalisten besagte, die Literaturgeschichte kenne nur eine Tradition: die des Traditionsbruchs. Jurij Tynjanov formulierte nun genauer: Literaturgeschichte stellt sich dar als Abfolge von dynamischen Systemen, die aus

wechselseitig abhängigen Elementen aufgebaut sind, deren Funktionen je nach System verschieden sind. Diese Abfolge der Systeme bildet die Reihe der literarischen Evolution und kann selbst wieder als System verstanden werden.³⁵

Keiner wird danach bestreiten, daß Tynjanovs Theorie den Aspekt der Entwicklung und damit auch den der Geschichte der Literatur stark betonte. Aber gemeint war immer nur die inner-literarische Entwicklung, nicht der Zusammenhang der Literatur mit der Gesellschaft und deren Geschichte (vgl. S. 93). Ein Wandel deutete sich am Ende des Aufsatzes "Über literarische Evolution" an, wo Tynjanov zusammenfaßte: "Die Evolution der Literatur läßt sich nur dann erforschen, wenn man die Literatur als Reihe, als System nimmt, das auf andere Reihen und Systeme bezogen und durch sie bedingt ist."³⁶ Andere, außerliterarische Reihen und Systeme - das waren die kulturellen, milieuhaften, sozialen Umstände, die über das gemeinsame Medium der Sprache in die literarische Reihe hineinwirken.³⁷ Tynjanov hatte also eingesehen, daß dieses Umfeld nicht außer acht gelassen werden konnte:

Die evolutionäre Erforschung muß von der einen literarischen Reihe zu den nächsten auf sie bezogenen Reihen vordringen - nicht zu den ferner liegenden: mögen das auch die wichtigeren sein. Die dominierende Bedeutung der hauptsächlichsten sozialen Faktoren wird damit keineswegs verworfen, muß sich aber gerade am Problem der Evolution der Literatur in vollem Umfang herausstellen. Stellt man dagegen direkt "Einflüsse" der sozialen Hauptfaktoren fest, so bekommt man es, statt mit der Evolution der Literatur, vielmehr mit der Modifikation literarischer Werke, mit ihrer Deformation zu tun.³⁸

Diese - zunächst vorsichtige - Öffnung des Formalismus hin zu den gesellschaftlichen Aspekten der Literatur wurde noch deutlicher in einigen Thesen über "Probleme der Literatur- und Sprachforschung", die Jurij Tynjanov und Roman Jakobson 1928 veröffentlichten. Dort bekräftigten sie:

Die Wissenschaft von der Literatur, bzw. von der Kunst, die eng verknüpft ist mit anderen historischen Disziplinen, ist wie jedes dieser Gebiete durch einen vielschichtigen Komplex spezifischer Strukturgesetze gekennzeichnet. Werden diese Gesetzmäßigkeiten nicht aufgehehlt, ist es unmöglich, das wechselseitige Verhältnis des literarischen Bereichs mit den übrigen

historischen Disziplinen nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu bestimmen.³⁹

Aber eine Determinierung durch die "außerliterarischen Systeme" wollten sie nicht annehmen: "Methodologisch verhängnisvoll ist es, die Korrelation der Systeme ohne Rücksicht auf die jedem einzelnen System immanenten Gesetze zu betrachten."⁴⁰

Die Evolution der Literatur hat also ihr eigenes Gesetz, aber sie findet unter äußeren Bedingungen statt, die den tatsächlichen Verlauf der Entwicklung in einem Feld von Möglichkeiten mitbestimmen und also auch bei der Erforschung mitberücksichtigt werden müssen. Diese Thesen von Tynjanov und Jakobson markieren den Endpunkt des Formalismus in der Sowjetunion, und das in doppeltem Sinn: Stalin setzte der freien wissenschaftlichen Diskussion ein Ende, die neuen Anregungen durften in der Sowjetunion selbst nicht mehr aufgenommen werden. Gleichzeitig hatte sich der Formalismus - durch innere Notwendigkeit und in der Diskussion mit Außenstehenden - so weit entwickelt, daß er mit seinen Ursprüngen nicht mehr viel gemeinsam hatte. In den Thesen von 1928 wird schon ein Begriff genannt, der von nun an die zentrale Rolle spielen wird, weil er die neuen Einsichten besser umfaßt: "Struktur".

3. Jan Mukařovský und der Prager Strukturalismus

Die Ideen des russischen Formalismus wurden von den Wissenschaftlern des Prager linguistischen Kreises aufgegriffen und weiterentwickelt. Diese Gruppierung, die um 1926 entstanden war und der unter anderen Jan Mukařovský, René Wellek und der seit 1920 in Prag weilende Roman Jakobson angehörten, war aber weit mehr als eine bloße Fortsetzung der russischen Schule: Gerade ihre tschechischen Mitglieder verwiesen gerne auf ihre eigene tschechische Tradition, ihre Wurzeln in der tschechischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts (J. Durdík [1837-1902], O. Hostinský [1847-1910]), die wiederum von dem deutschen Philosophen Johann Friedrich Herbart (1776-1841) beeinflusst worden war. Allerdings steht fest, daß die Prager Linguisten - und das lag nicht nur an der personellen Verknüp-

fung über Roman Jakobson - die Schriften und Gedankengänge ihrer russischen Kollegen sehr gut kannten und sich dort, wo sie nicht selbst zu ähnlichen Ergebnissen gekommen waren, zumindest in sehr großem Maße von ihnen anregen ließen.

Dabei standen zunächst linguistische Probleme im Mittelpunkt ihrer Arbeit, bevor sich Jan Mukařovský (1891-1975) verstärkt auch literarischen und ästhetischen Fragen zuwandte. Nach einer kurzen orthodox-formalistischen Phase war er es, der zum eigentlichen Erben des russischen Formalismus wurde, da er die Anregung Tynjanovs und Jakobsons von 1928, die dynamische Verknüpfung der unterschiedlichen Reihen zu untersuchen, gekonnt aufgriff und das Thema schöpferisch ausarbeitete.

Zentraler Begriff seiner Theorie, die man aus einer Fülle von Einzelschriften rekonstruieren muß, ist der der Struktur. Sein Struktur-Begriff ähnelt sehr dem System-Begriff des späten Tynjanov, denn wenn Mukařovský ein literarisches Werk als Struktur auffaßt, meint auch er, daß es aus einer Menge von Einzelementen besteht, die für sich isoliert keine Bedeutung tragen (etwa wie die Phoneme in der Linguistik).⁴¹ Ihre Bedeutung ergibt sich erst aus ihrer Funktion innerhalb der "strukturellen Ganzheit",⁴² aus ihrer Stellung zu allen anderen Elementen. Sie definieren sich also gegenseitig und über ihr Verhältnis zueinander auch die Gesamtstruktur. Elemente und Struktur können niemals einzeln für sich betrachtet werden, weil sie nur im Rückgriff auf das jeweils andere verständlich werden: "Eine strukturelle Ganzheit bedeutet jeden ihrer Teile, und umgekehrt bedeutet jeder dieser Teile gerade diese und keine andere Ganzheit."⁴³ Alle Elemente oder Komponenten der Struktur sind ohne Unterschied Bestandteile der Form; es gibt aber auch kein Element, das - im Zusammenhang - ohne Bedeutung wäre. Mukařovský bekräftigt also abermals, daß die alte Form-oder-Inhalt-Kontroverse ganz unsinnig war.⁴⁴

Wie Tynjanovs "System" ist auch Mukařovskýs "Struktur" ein dynamisches Ganzes, weil zwischen den Komponenten Spannungen und Wechselbeziehungen bestehen und die Funktionen, die die Elemente erfüllen, sich dauernd ändern: "Die Struktur als

Ganzes befindet sich daher in einer unaufhörlichen Bewegung, im Gegensatz zu einer summativen Ganzheit, die durch eine Veränderung zerstört wird."⁴⁵

Die Strukturen der einzelnen literarischen Werke bilden wiederum die Elemente für eine Struktur höherer Ordnung (einer Gattung, eines Lebenswerks o.ä.). Auch diese Struktur hat dann wieder dieselben Grundmerkmale wie jede Struktur: Sie ist eine funktionale Verknüpfung von Elementen zu einem dynamischen Ganzen. Die Strukturbildung kann so weiter fortschreiten, bis man zur Gesamtgesellschaft als der Struktur der Strukturen gelangt.⁴⁶

Damit ist aber auch das alte Problem des Formalismus gelöst, wie man die außerliterarischen Reihen in die Literaturwissenschaft miteinbeziehen kann, ohne erneut dem "genetischen Irrtum" des Positivismus zu erliegen, ohne also die Kunst ganz auf das Soziale zurückzuführen (Reduktionismus). Genau wie Elemente und Struktur eines Werkes nicht einander über- oder untergeordnet sind, sondern nebengeordnete, sich gegenseitig bedingende Aspekte eines untrennbaren Ganzen sind, so determiniert auch nicht die "Über"-Struktur der Gesamtgesellschaft die "Unter"-Struktur der Kultur. Vielmehr ist auch ihr Verhältnis zueinander ein gegenseitiges Bedingen. Da die Struktur des Literarischen aber nur ein Element der gesamtgesellschaftlichen Struktur ist, kann sie nicht nur sozial sein. Sie hat etwas Besonderes, das sie von den anderen Elementen (die selbst wieder Strukturen sind) unterscheidet. Eben dies Besondere nennt Mukařovský die "ästhetische Funktion", womit wir beim zweiten Hauptbegriff seiner Theorie angelangt wären.

Bevor aber ausgeführt wird, was Mukařovský genau unter ästhetischer Funktion versteht, soll hier noch einmal - weil dieser Punkt für das Verständnis des Strukturalismus enorm wichtig ist - in Mukařovskýs eigenen Worten zusammengefaßt werden, wie Gesellschaft und Literatur miteinander verknüpft sind. Dabei wird deutlich, wie behutsam Mukařovský einerseits die Eigenständigkeit (Autonomie) und Besonderheit der literarischen Struktur herauschält, wie er aber andererseits auch ihre Einbettung in Strukturen höherer Ordnung (d.h. mit höhe-

rem Abstraktionsgrad, nicht in beherrschender Stellung) betont (vgl. S. 93). Mukařovský greift zunächst ein Zitat Šklovskijs auf, der, bezogen auf seine formalen Untersuchungen, geschrieben hatte: "Um eine Parallele aus der Industrie anzuführen: ich interessiere mich weder für die Situation auf dem Baumwollweltmarkt, noch für die Politik der Trusts, sondern nur für die Garnnummern und Webweisen." Mukařovský führt dagegen aus,

daß auch die 'Situation auf dem Baumwollweltmarkt', d.h. das, was außerhalb der Literatur ist, nichtsdestoweniger in Beziehung zu ihr steht, selbst keineswegs ein Chaos ist, sondern einer festen Ordnung unterliegt und ebenso seine gesetzmäßige Entwicklung hat wie die 'Webweise', d.h. die innere Zusammensetzung des dichterischen Werks. Das Gebiet der sozialen Erscheinungen, deren Komponente die Literatur ist, setzt sich aus einer Vielzahl von Reihen (Strukturen) zusammen, von denen jede ihre autonome Entwicklung hat; das sind z.B. Wissenschaft, Politik, Ökonomie, gesellschaftliche Schichtung, Sprache, Moral, Religion usw.; trotz ihrer Autonomie wirken jedoch die einzelnen Reihen wechselseitig aufeinander ein. Nehmen wir irgendeine von ihnen zum Ausgangspunkt, um ihre Funktion, d.h. ihre Wirkung auf andere Reihen, zu untersuchen, so zeigt sich, daß auch diese Funktionen eine Struktur bilden, daß sie sich ständig umgruppieren und gegenseitig im Gleichgewicht halten. Deshalb darf keine von ihnen a priori den anderen übergeordnet werden, denn in ihren Wechselbeziehungen kommen durch die Entwicklung die verschiedensten Verschiebungen zustande; aber es darf auch nicht die grundlegende Bedeutung und der besondere Charakter der spezifischen Funktion einer gegebenen Reihe übersehen werden (im Fall der Dichtung ist das die ästhetische Funktion, die sich an das dichterische Werk als ästhetisches Objekt knüpft), weil bei ihrer völligen Unterdrückung die Reihe aufhören würde, sie selbst zu sein (also im Fall der Literatur aufhören würde, Kunst zu sein). Die spezifische Funktion irgendeiner Reihe ist nicht durch ihre Wirkung auf andere Reihen gegeben, sondern im Gegenteil durch die Tendenz zur Autonomie der Reihe selbst.⁴⁷

Nun aber zu Mukařovskýs "ästhetischer Funktion".^{47a} Sie unterscheidet sich von allen anderen Funktionen, die man im Leben der Menschen vorfindet - etwa der praktischen (die auf Umgestaltung der Wirklichkeit zielt) oder der theoretischen (die auf Erkenntnis zielt)⁴⁸ - eben dadurch, daß sie kein Ziel hat. Aber gerade deshalb - weil sie nicht über sich hinausweist - lenkt sie auch nicht die Aufmerksamkeit des Men-

schen von der Sache ab, die als ihr Träger fungiert. Im Gegenteil, wenn ein Ding der ästhetischen Funktion genügt, zieht es das Interesse des Betrachters oder Lesers oder Zuhörers auf sich selbst (und nicht etwa auf seine praktische Verwendungsfähigkeit).⁴⁹ Mukařovský glaubt nun, daß die verschiedenen Funktionen kaum jemals rein und unvermischt auftreten. Dinge und Handlungen enthalten vielmehr alle möglichen Funktionen in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen. Ein Gegenstand wie z.B. eine schön gestaltete Vase erfüllt die praktische Funktion und die ästhetische Funktion gleichzeitig. Es kommt nur darauf an, welche Funktion von der Gesellschaft, die sich mit dem Ding oder der Handlung befaßt, als vorherrschend (dominant) empfunden wird. Aber auch diese Einschätzung kann sich wandeln: Frühere Kultgegenstände (mit praktischem oder symbolischem Nutzen) können zu Kunstgegenständen werden, und auch das Gegenteil ist denkbar. Nach Mukařovský ist die Verbreitung der ästhetischen Funktion überhaupt nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt (dort ist sie nur am augenfälligsten); grundsätzlich kann jeder Gegenstand, jede Handlung von der ästhetischen Funktion durchdrungen werden.⁵⁰

Was bedeutet das nun im Hinblick auf Sprache und sprachliche Texte? Karl Bühler hatte schon Anfang der dreißiger Jahre drei Grundfunktionen der Sprache unterschieden: die darstellende (die sich auf den Gegenstand der Mitteilung bezieht), die expressive (Ausdruck der Haltung des Sprechers) und die appellative (auf den Zuhörer ausgerichtet). Mukařovský fügt nun als vierte seine "ästhetische Funktion" hinzu, die wieder kein anderes Ziel hat, als die Aufmerksamkeit auf die Sache selbst zu lenken, eben auf die Rede oder den Text als solchen.

So wird durch die vorherrschende ästhetische Funktion Mitteilungssprache zu Dichtersprache.⁵¹ In Mukařovskýs Worten:

Die ästhetische Funktion ..., die so in der Dichtersprache dominiert (in anderen funktionalen Sprachen ist sie nur eine Begleiterscheinung), führt eine Konzentration auf das sprachliche Zeichen selbst herbei - und ist so das genaue Gegenteil einer wirklichen Ausrichtung auf ein Ziel, d.h. im Falle der Sprache auf die Mitteilung.⁵²

... dabei verschwinden keineswegs die außerästhetischen Funktionen des Sprachzeichens aus dem Blickfeld des Betrachters, ...; bei einer ästhetischen Orientierung oszilliert der Sprachausdruck frei zwischen diesen Funktionen, er kann sich jederzeit an eine beliebige anschließen und von ihr abweichen, sie verschiedenartig kombinieren usw.;....⁵³

Die ästhetische Funktion wirkt also in doppelter Weise: Da sie ihre Träger selbstbezüglich macht, löst sie sie aus der "unmittelbaren Bindung an die Lebenspraxis und Realität". Sie tritt außerdem als "Organisator" der übrigen Funktionen auf, indem sie sie bündelt und deren Elemente zu Komponenten einer künstlerischen Struktur macht.⁵⁴

Der dritte wichtige Begriff in Mukařovskýs System - neben "Struktur" und "ästhetischer Funktion" - ist der der ästhetischen Norm.⁵⁵ Eigentlich würde man erwarten, daß die ästhetische Norm eine verbindliche, feststehende Regel ist, die das Kunstwerk befolgen muß, wenn es uns ansprechen will. Aber nach allem, was Mukařovský über das Werk als dynamische, sich dauernd verändernde Struktur und über die Literaturgeschichte als Abfolge von unterschiedlichen Strukturen gesagt hat, ist klar, daß er etwas anderes im Sinn haben muß. Seine "ästhetische Norm" ist "keine unveränderliche Regel, sondern ein komplizierter, sich stetig erneuernder Prozeß".⁵⁶ An bestimmten Punkten ihrer Entwicklung wird sie schriftlich festgelegt, doch die einzelnen Kunstwerke folgen ihr nur unvollständig - und das absichtlich, weil paradoxerweise im Bruch der Norm und im Verstoß gegen die Regel ein Großteil der ästhetischen Wirkung liegt.⁵⁷ Die Norm mit ihrem Anspruch auf Verbindlichkeit wandelt sich unter diesem Einfluß selbst: sie ist eine Richtschnur, die sich bewegt. Wenn wir aber die gültige, wirkende ästhetische Norm weder in der schriftlichen Fixierung noch in den Kunstwerken selbst finden, wo dann? Mukařovský sagt: sie ist im kollektiven Bewußtsein verankert und äußert sich in - nicht unbedingt ausführlich begründeter - Zustimmung zu oder Ablehnung von präsentierten Objekten.⁵⁸ Die ästhetische Norm ist also eine geschichtliche und soziale Tatsache. Das Problem der ästhetischen Norm muß daher von der Soziologie her angegangen werden.⁵⁹ Dann kann man fest-

stellen, so Mukařovský, daß innerhalb einer Gesellschaft sogar gleichzeitig verschiedene ästhetische Normsysteme gelten. Das älteste Normsystem ist dabei das verständlichste (weil die Menschen daran am meisten gewöhnt sind), das jüngste bietet bei der Aneignung die größten Schwierigkeiten. Mukařovský vermutet weiter eine Beziehung zwischen der Hierarchie der Normsysteme und der sozialen Schichtung, dergestalt, daß die jüngste Norm, die also die neueste Entwicklung spiegelt, von der höchsten gesellschaftlichen Schicht zuerst angeeignet wird und dann erst ihren Weg zu den unteren Schichten findet.⁶⁰

Auch Mukařovskýs vierter Begriff, der ästhetische Wert,⁶¹ existiert nicht allein für sich, sondern immer nur in bezug auf den Menschen als soziales Wesen.⁶² Er ähnelt in seiner Wirkung der ästhetischen Funktion, denn er löst die außer-ästhetischen (= die direkt auf die Lebenspraxis bezogenen, intellektuellen, ethischen usw.) Werte aus ihrem Zusammenhang und fügt sie zu einem künstlerischen Ganzen: "Fragen wir in diesem Augenblick, wo der ästhetische Wert geblieben ist, dann zeigt es sich, daß er sich in die einzelnen außerästhetischen Werte aufgelöst hat und eigentlich nichts anderes ist als die summarische Bezeichnung für die dynamische Ganzheit ihrer gegenseitigen Beziehungen."⁶³ Je vielgestaltiger und dynamischer diese Beziehungen sind, desto größer ist auch der ästhetische Wert der Struktur.⁶⁴ Das heißt aber auch: Je komplexer ein Werk ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß es die Zeiten überdauert - es bleibt eine stets neu zu lösende Aufgabe. Also ist auch der ästhetische Wert keine fixe, gegebene Größe, sondern ein Prozeß: er beweist sich, indem er sich entfaltet.⁶⁵

Bei Tynjanov war das Soziale dem Literarischen äußerlich - es konnte nur von außen mitbestimmen oder Einfluß ausüben. Mukařovský dagegen sieht die Kunst als etwas durch und durch Soziales an. Bei ihm sind künstlerische Struktur, ästhetische Funktion, ästhetische Norm und ästhetischer Wert immer nur in bezug auf den Menschen denkbar - sie haben keine losgelöste, eigenständige Existenz. Damit weist Mukařovský aber den Zu-

hörern, Betrachtern und Lesern (kurz: den Rezipienten) die entscheidende Rolle zu. Sie sind es, die durch ihr Verhalten Kunst erst zu Kunst machen. Der Künstler liefert nur das "materielle Artefakt", das den "Ausgangspunkt für den Prozeß des Lesens, der Aufnahme und des Begreifens"⁶⁶ darstellt. Vor dem "Hintergrund des zeitgenössischen Entwicklungsstandes der Struktur der Kunst"⁶⁷ empfindet der Rezipient, indem er Abweichungen und Übereinstimmungen feststellt, die Einzigartigkeit des Werkes. Im kollektiven Bewußtsein der Rezipienten entsteht das "ästhetische Objekt". Ein und dasselbe Artefakt kann also im Lauf der Geschichte - weil der Aufnahmehintergrund sich ändert - verschiedene "ästhetische Objekte" auslösen. Je mehr verschiedene Aufnahmemöglichkeiten ein Werk bietet - das wurde schon im Zusammenhang mit dem ästhetischen Wert erwähnt -, desto "lebendiger" wirkt es (vgl. S. 94).⁶⁸ Entscheidend ist aber, daß der Aufnehmende alles andere als passiv ist: Er schafft das ästhetische Objekt ja erst, indem er sich mit der Zeichenstruktur des Artefakts wie mit einer Aufgabe auseinandersetzt.⁶⁹ Dabei kann es zu erheblichen Schwierigkeiten kommen. Wenn etwa dem Publikum der Kode, in dem der Künstler sein Artefakt verschlüsselt hat, unbekannt oder zu kompliziert ist, sind manchmal beträchtliche Verärgерung oder Aggressionen die Folge.

Wie auch immer: Mukarovsky legte die Grundlagen für eine Rezeptionsästhetik, also eine Ästhetik, die das Hauptaugenmerk auf das Verhältnis zwischen Text und Leser richtet, weil dort die Kunst wirkt. Dieser Aspekt allein würde schon belegen, wie weit sich der Prager Strukturalismus vom russischen Formalismus entfernt hatte.

4. Formalistische Ansätze in den USA und Großbritannien

Die Ideen des russischen Formalismus und des tschechischen Strukturalismus waren in den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts in Westeuropa und Nordamerika praktisch nicht bekannt. Eine ernsthafte Beschäftigung mit den neuen Theorien setzte, wenn überhaupt, erst mit jahrzehntelanger

Verspätung ein. Diese erhebliche Verzögerung hatte verschiedene Gründe. Im Falle Deutschlands war zweifellos die Herrschaft der Faschisten, die alle ausländische, "nicht-arische" Wissenschaft nicht zuließen, von ausschlaggebender Bedeutung. Aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg überwogen in der westdeutschen Literaturwissenschaft die Ansätze, die eher dem Positivismus nahestanden, oder solche, die grundsätzlich theoriefeindlich eingestellt waren und vor allem auf subjektive Einfühlung in den Text setzten.

Ein anderer, übergreifender Grund für die verspätete Rezeption war die Sprachbarriere. Z.B. konnte man sich in der Bundesrepublik Deutschland die wichtigsten Texte Mukarovskýs erst Ende der sechziger Jahre auf deutsch besorgen. Aber nicht nur, daß die Formalisten und Strukturalisten natürlich russisch und tschechisch geschrieben hatten, stellte ein Problem dar; sie wählten ja auch die Beispiele zur Illustration ihrer Thesen vornehmlich aus ihren jeweiligen Nationalliteraturen, was den Westeuropäern und Nordamerikanern abermals den Zugang erschwerte.

Die Verbreitung des strukturalistischen Ansatzes setzte noch am frühesten in den USA ein, nicht zuletzt deshalb, weil Wissenschaftler wie René Wellek (Mitglied des Prager Linguistenkreises) und Roman Jakobson (Mitbegründer der Formalisten, dann auch in Prag dabei) mittlerweile dort eine neue Heimat gefunden hatten. Besonders Wellek spielte eine wichtige Mittlerrolle. In seinem Buch The Theory of Literature,⁷⁰ das er zusammen mit Austin Warren 1949 veröffentlichte, machte er das westliche Publikum mit Grundbegriffen und Denkweise des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus bekannt. Das Buch ist bis heute mehrmals überarbeitet und neu aufgelegt worden und gilt als ein Standardwerk der modernen Literaturtheorie.

Hier finden wir alle wesentlichen Ideen des Strukturalismus wieder: daß das literarische Zeichen die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt (also selbstbezüglich ist) und das Werk als dynamische, sich verändernde Struktur zu verstehen ist, deren Einzelkomponenten nicht voneinander getrennt analysiert werden dürfen; daß sich die Bedeutung eines Werkes erst in einem

Prozeß entfaltet und daß alle genetischen Methoden, das Kunstwerk zu untersuchen, seinen eigentlichen Kern verfehlen (wenn sie auch ihre eigene Berechtigung haben); schließlich stoßen wir auch wieder auf Mukařovskýs Begriffe ästhetische Funktion, ästhetischer Wert und ästhetische Norm, die Wellek allerdings etwas lockerer handhabt.

Welleks und Warrens Buch erschien zu einer Zeit, als die amerikanische Literaturwissenschaft vom New Criticism bestimmt wurde, einer streng formalistischen Methode, die nur dem Namen nach auf den Anfang des Jahrhunderts zurückgeht (J.E. Springarn, 1910), sich in ihrer eigentlichen Form aber erst in den dreißiger und vierziger Jahren ausprägte. Der New Criticism untersuchte, wie die frühen russischen Formalisten, das literarische Werk für sich und lehnte jede gesellschaftliche, politische, ideologische, philosophische Deutung von Texten ab. Er konzentrierte sich - in seinem reinsten Typ - vielmehr auf die werkimmanente Interpretation, beschäftigte sich also mit Stil- und Formfragen, der Bildersprache, dem Rhythmus usw.. Man meinte, dem Kunstwerk allein durch "close reading", also durch genaues, sorgfältiges Lesen und Überdenken, bei Ausblendung aller "äußerlichen" (extrinsischen, d.h. gesellschaftlichen, politischen usw.) Informationen, gerecht werden zu können. Wie der russische Formalismus war auch der New Criticism seinerzeit eine Reaktion auf eine vorherige inhaltsorientierte Literaturwissenschaft gewesen. New Critics wie John Crowe Ransom, Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, die sich beileibe nicht immer bedingungslos an die engen Regeln des New Criticism gehalten haben, standen dem formalistisch-strukturalistischen Ansatz, wie wir ihn kennengelernt haben, recht nahe, haben sich aber nicht mit gleicher Konsequenz wie die russischen und tschechischen Strukturalisten an die Ausarbeitung einer umfassenden strukturalistischen Literaturtheorie gegeben.

Diese Abneigung gegen literaturwissenschaftliche Theorie und systematische Literaturwissenschaft war ähnlich stark in England zu beobachten. Es scheint bezeichnend, daß es im Englischen keinen Ausdruck gibt, der unserer "Literaturwissen-

schaft" entspricht. Man kennt dagegen "literary criticism" (Literaturkritik im Sinne einer beschreibend-wertenden Stellungnahme), "poetics" (Dichtungstheorie, die sich häufig in der Erläuterung historisch festgeschriebener Normen erschöpft), "literary history" (Literaturgeschichte, die aber eher als Abfolge von Ideen und Inhalten aufgefaßt wird), sowie "scholarship" (Wissenschaft, die sich um die Bereitstellung von Manuskripten, Texten, Lebensdaten usw. bemüht, also das eigentliche Material aufbereitet).

Theoriefeindlichkeit und ein gewisser Hang zum unsystematischen Denken (das gleichwohl zu reizvollen Ergebnissen führen kann) finden sich bei den meisten englischen Literaturkritikern dieses Jahrhunderts. Auch der größte unter ihnen, der gebürtige Amerikaner T.S. Eliot (1888-1965), bildet da keine Ausnahme. Obwohl er sicher der einflußreichste Literaturkritiker dieses Jahrhunderts im englischen Sprachraum war, konnte er mit gutem Recht von sich behaupten: "I fail to see any critical movement which can be said to derive from myself."⁷¹ Anfangs wiesen seine literaturkritischen Essays einen streng formalistischen Zug auf; er untersuchte auf penible Weise die Techniken des Dichtens und erklärte: "In my own experience of the appreciation of poetry I have always found that the less I knew about the poet and his work, before I began to read it, the better. ... an elaborate preparation of historical or biographical knowledge has always been to me a barrier ..."⁷² Später rückte er dann von dieser New Criticism-Position ab und nannte sie selbst spöttisch "the lemon-squeezer school of criticism."⁷³

Der Literaturwissenschaftler I.A. Richards (1893-1979) war sicher für England eine untypische Erscheinung. Schon in seinem Buch The Meaning of Meaning (zusammen mit Ogden, 1923) legte er die zeichentheoretischen Grundlagen für eine linguistische Analyse von literarischen Texten. In Principles of Literary Criticism (1924)⁷⁴ wandte er sich dem Verhältnis Text - Leser zu und erarbeitete eine psychologische Theorie der ästhetischen Wirkung. Er erkannte, daß der künstlerische Text ein Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Bedeu-

tungsebenen darstellt und daß folglich Doppel- oder Mehrdeutigkeit nicht zufällige, sondern notwendige, durchgängige Eigenschaften dichterischer Sprache sind - ein Gedanke, der von seinem Schüler William Empson in seiner Studie Seven Types of Ambiguity (1930) ausgearbeitet wurde.

Trotz dieser Leistungen kann nicht davon die Rede sein, daß der formalistische oder der strukturalistische Ansatz in der englischen Literaturwissenschaft weit verbreitet oder gut vertreten wären. Allzu groß ist dort noch das Mißtrauen gegenüber Theorien im allgemeinen und "kontinentalen" Einflüssen im besonderen - eine Tatsache, die erneut offensichtlich wurde, als 1980/81 am English Department der Universität Cambridge ein bitterer Streit um "strukturalistische" Dozenten entbrannte, der die Öffentlichkeit wochenlang beschäftigte und ganze Zeitungsseiten füllte. Die Vertreter des traditionellen "literary criticism" zeigten sich aufgeschreckt durch diese "neue [!] Mode", reagierten alles andere als gelassen, konnten aber letztlich ihre dominierende Stellung behaupten.

5. Jurij M. Lotman und der neuere sowjetische Strukturalismus

Nach Meinung vieler Experten findet sich heute die umfassendste strukturalistische Poetik in den Schriften des sowjetischen Literaturwissenschaftlers Jurij M. Lotman aus Tartu (früher: Dorpat) in Estland. Wenn Lotman auch jede Beziehung zum Formalismus energisch bestreitet, so sind doch seine Verbindungen zu den frühen russischen und tschechischen Strukturalisten - z.B. Tynjanov und Muřakovský - ganz offensichtlich. Zentral ist auch bei ihm der Begriff der Struktur, deren Einzelelemente ihre Bedeutung aus ihrer Funktion und Stellung zueinander erhalten und folglich nicht voneinander isoliert werden dürfen. Alle Elemente eines literarischen Textes tragen Sinn, indem sie die künstlerische Struktur bilden. Man kann auch sagen: alle Zeichen bilden ein großes Zeichen - den Text -, mit höchst komplexer Bedeutung.

Lotman sieht den Text als Abfolge von funktionell heterogenen (verschiedenartigen) Elementen, die den Zweck hat, Informa-

tionen zu vermitteln. Nach der Informationstheorie ist der Informationsgehalt einer Mitteilung umso höher, je zahlreicher die alternativen Fortsetzungsmöglichkeiten der Reihe sind. Anders ausgedrückt: es besteht eine direkte Abhängigkeit zwischen der Kompliziertheit der Information, die ich übermitteln möchte, und der Kompliziertheit der Struktur, die ich zur Vermittlung benötige. Lotman wählt zur Veranschaulichung das Beispiel einer Verkehrsampel, deren "Grammatik" und "Vokabular" recht einfach strukturiert sind, was zu Schwierigkeiten führen muß, wenn man komplexere Inhalte als "Stop", "Go" oder "Wait" vermitteln will.

Dem Schriftsteller reicht zur Übermittlung seiner Botschaft nicht das System der natürlichen Sprache, also baut er aus ihrem Material ein "sekundäres modellbildendes System"⁷⁵ (primär ist das der natürlichen Sprache), das erheblich komplexer ist, weil in ihm die Zahl der Fortsetzungsmöglichkeiten bewußt erhöht ist. Indem der Schriftsteller nämlich gegen bestimmte Organisationsregeln der natürlichen Sprache verstößt und damit einzigmöglichen Kombinationen Alternativen zugesellt, also neue Möglichkeiten eröffnet, macht er es schwieriger, die weitere Abfolge vorherzusagen. Geringere Vorhersagbarkeit bedeutet aber, daß mir jedes weitere Element mehr Information gibt als eines, das ich - weil ich das Muster kannte - vorhersehen konnte. Der künstlerische Text vermittelt also gesteigert Information durch bewußt verminderte Vorhersagbarkeit der Element-Abfolge.

Aber das Aufgeben jeder Regel würde nicht ein Maximum an Information, sondern vollkommenes Chaos bedeuten. Deshalb muß der Autor neue, zusätzliche Regeln einführen, die das Material strukturieren. Solche Regeln sind z.B. eine bestimmte rhythmische Abfolge, ein Reimschema, überhaupt lautliche Muster, graphische Gestaltung o.ä.. Damit sich diese Regeln nicht verfestigen (und so den Informationswert drücken), müssen sie nicht unbedingt durchgehend gelten (das erhöht wieder die Überraschung; überhaupt ist uns ja der Regelverstoß als ästhetisches Mittel schon bekannt). Außerdem können auch regelhafte, vermeintliche Konstanten je nach Kontext in einem

anderen Licht erscheinen: darauf beruht z.B. die Wirkung des Refrains, der nach jeder Strophe eine neue semantisch-emotionale Färbung gewinnt,⁷⁶ weil er jedes Mal ein anderes Umfeld hat.

Regeln können sich auch in der dominierenden Stellung abwechseln:⁷⁷ War z.B. in einer Gedichtzeile der Rhythmus das organisierende Prinzip (und man vermutet schon, daß es so weitergeht), dann greift plötzlich ein anderes Prinzip, etwa das des Reimes, und die lautliche Verknüpfung mit dem Ende der Vorzeile steht nun im Vordergrund, während das End-Element aber auch noch der Regel des Rhythmus gehorcht. Das ist das Besondere am künstlerischen Text: jedes Element ist der Schnittpunkt einer Vielzahl von Regeln oder - um im räumlichen Bild zu bleiben - von Ebenen. Was auf einer Ebene - etwa der semantischen, der Bedeutungsebene - ungleich ist, wird auf einer anderen - z.B. der lautlichen - gleichgesetzt: so funktioniert der Reim.⁷⁸ Auch auf der Rhythmus-Ebene wird das semantisch unterschiedlichste Material gleichwertig (äquivalent) gemacht.⁷⁹ Wir haben eine "nach Regeln geordnete Unordnung"⁸⁰ vor uns, ein "Feld komplexer Korrelationen",⁸¹ voller Muster, Bezüge, Parallelen, Kontrapunkte. Gerade in dieser unerhörten Komplexität liegt die Eigenart des künstlerischen Textes:

Während dieses System auf einer bestimmten Ebene eine einheitliche Struktur darstellt, wird es doch über eine gewisse Unvorhersagbarkeit der internen Überschneidungen verfügen, und das wird ihm einen niemals geringer werdenden Informationsgehalt garantieren. Je komplizierter ein Text und jede seiner Ebenen organisiert ist, desto überraschender sind die Schnittpunkte der einzelnen Substrukturen. Je größer die Zahl der Strukturen ist, denen ein gegebenes Element angehört, desto "zufälliger" wird es wirken - und daher entspringt ein gewisses Paradoxon, das ausschließlich dem künstlerischen Text eigentümlich ist: die Zunahme der Strukturiertheit führt zur Abnahme der Vorhersagbarkeit.⁸²

Mit anderen Worten: "Das Gesetz des künstlerischen Textes lautet: je mehr Gesetzmäßigkeiten sich in einem gegebenen Punkt der Struktur überschneiden, desto individueller scheint der Text zu sein."⁸³ Wenn das aber den literarischen Text ausmacht, dann ist es nur logisch zu folgern: "Schönheit ist

Information."⁸⁴

Von Jan Mukařovský war das Problem, wieso denn ein Kunstgebilde, das sich, nach seinem Verständnis, nicht mehr unmittelbar auf die Wirklichkeit bezieht, für uns überhaupt von Interesse sein kann, nicht ganz befriedigend gelöst worden. Er schrieb 1938, die Abschwächung der unmittelbaren Beziehung der poetischen Benennung zur Wirklichkeit werde dadurch ausgeglichen, "daß das dichterische Werk als globale Benennung mit dem gesamten Komplex der Lebenserfahrungen des Subjekts, des schöpfenden wie des aufnehmenden, in Beziehung tritt."⁸⁵

Juriĭ Lotmans Erklärung scheint überzeugender. Wir hatten bereits gesehen, daß "die Kunst das sparsamste und konzentrierteste Verfahren der Informationsspeicherung und -übermittlung"⁸⁶ ist, eben weil sie uns in unerhört komplexen Strukturen gegenübertritt. So ein Kunstwerk kann daher aber auch, wie jedes äußerst komplizierte System, "bei Anwendung verschiedener Codes auf jeweils verschiedene Weise in Zeichen zerlegt"⁸⁷ werden. Das bedeutet, daß ein literarischer Text durch eine endliche Interpretation nicht erschöpfend bestimmt ist,⁸⁸ vielmehr ermöglicht er grundsätzlich eine Vielzahl von Rezeptionen.⁸⁹ Gerade diese Eigenschaft der Unausschöpfbarkeit teilt er mit der Wirklichkeit der Welt:

Im Endeffekt bedeutet der Text nicht nur, was er bedeutet, sondern auch noch etwas anders. Die neue Bedeutung verdrängt die alte nicht, sondern korreliert mit ihr. Und als Ergebnis dessen reproduziert das künstlerische Modell einen so wichtigen Aspekt der Wirklichkeit wie ihre Unausschöpfbarkeit durch irgendeine endliche Interpretation.⁹⁰

Für Lotman sind die Zeichen in der Kunst also nicht bloß Zeichen, sie können, wie er in einer längeren Beweisführung darlegt, auch als Modelle angesehen werden.⁹¹ Er faßt schließlich zusammen: "Das Kunstwerk stellt ein endliches Modell der unendlichen Welt dar",⁹² eben weil es den Aspekt ihrer Unausschöpfbarkeit reproduziert. Literarische Texte sind Wirklichkeitsmodelle.⁹³ Sie imitieren die Realität, bauen aus systemhaftem Material ein Modell des Nichtsystemhaften.⁹⁴

Lotman bestätigt also abermals, daß Mehrdeutigkeit und das Bewußtsein der Möglichkeit mehrerer Bedeutungen unbedingt zur

Kunst und zum Kunstgenuß gehören. "Je mehr solcher Deutungen es gibt, desto tiefer ist die spezifisch künstlerische Bedeutung (der Wert) des Textes, und desto länger wird seine Lebensdauer."⁹⁵ Die Breite des Bereichs der möglichen, zulässigen Interpretationen eines literarischen Textes bestimmt seine Wirkung⁹⁶ - das wußte schon Mukařovský. Das Neue besteht nun darin, daß die Mehrdeutigkeit sich nicht erst im Laufe der Rezeptions-Geschichte herausstellt, sondern daß sie schon im Augenblick des Lesens bewußt ist: Das "Flimmern" der verschiedenen Bedeutungen eines Elements ist ein spielerischer Effekt.⁹⁷ Dem Leser ist es aufgegeben, die verschiedenen Kodes, in denen der Autor die Mitteilung verschlüsselt hat, erst zu knacken, dann anzuwenden: eben darin besteht der Genuß. "Somit wird also der intellektuelle Genuß gewonnen infolge der Anwendung eines Kodes oder einer kleinen Zahl logisch zusammenhängender Kodes auf die Mitteilung (dieser Genuß besteht ja gerade darin, daß die Masse buntscheckigen Materials auf ein einziges System zurückgeführt wird)."⁹⁸ Jede solche Zurückführung bedeutet aber in der Regel eine Verarmung. Der Leser wird dahin tendieren, die Bedeutung der "gängigen", "bequemen" Kodes, etwa die des Kodes der natürlichen Sprache, zu hoch zu veranschlagen: er faßt dann den literarischen Text als einfache Rede-Mitteilung auf. "Wenn daher der Autor bestrebt ist, die Anzahl der Kodesysteme und die Kompliziertheit ihrer Struktur zu erhöhen, so ist der Leser geneigt, sie auf das, wie ihm scheint, ausreichende Minimum zu reduzieren. Die Tendenz, die Charaktere zu komplizieren, ist eine Tendenz des Autors, die kontrastreiche Schwarz-Weiß-Struktur ist die des Lesers."⁹⁹ Das Problem der Ent-Kodierung wird natürlich noch viel größer, wenn zwischen "Sender" und "Empfänger" große zeitliche oder kulturelle Entfernungen liegen, die Kodes sich also sehr unterscheiden: Fehldeutungen oder totales Unverständnis sind dann die Folge.¹⁰⁰

Wie Mukařovský vernachlässigt auch Lotman nicht die Rezeptionsseite, also das Verhältnis Text - Leser. Der Text wird auch bei ihm erst durch die Fülle seiner Beziehungen zur

außertextlichen Wirklichkeit zum literarischen Werk.¹⁰¹ Allerdings dürfte klar geworden sein, daß der Leser in Lotmans Theorie längst nicht jene beherrschende Stellung einnimmt wie bei Mukařovský. Er ist zwar nicht passiv, aber gewiß auch kein gleichberechtigter "Macher" des Kunstwerkes, denn letztlich ist es der Autor, der ihm im Lesen "sein Modell der Welt, sein Verständnis von der Struktur der Wirklichkeit aufzwingt."¹⁰² Der Leser ist selbstverständlich auch "interessiert daran, sich das Modell anzueignen, das der Künstler ihm anbietet. Mit seiner Hilfe hofft er, die Mächte der inneren und äußeren Welt erklären und damit besiegen zu können. Deshalb bereitet der Sieg des Künstlers dem besiegten Leser Freude."¹⁰³

Bei Lotman ist Literatur also ein Wirklichkeitsmodell, dessen spielerische Entschlüsselung Genuß bereitet.

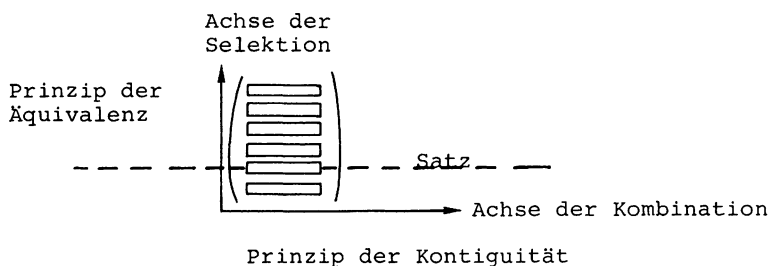
6. Ein Beispiel strukturalistischer Lyrik-Analyse: Jakobson und Lévi-Strauss über Baudelaires "Les Chats"

Wie hat man sich nun die strukturalistische Entschlüsselung eines literarischen Textes vorzustellen? Nehmen wir als Beispiel die mittlerweile schon berühmte Analyse des Gedichtes "Les Chats" von Charles Baudelaire, die 1962 von Roman Jakobson und dem französischen Strukturalisten Claude Lévi-Strauss vorgenommen wurde.¹⁰⁴ Sie gilt - mit all ihren Stärken und Schwächen - als typisch für den strukturalistischen Ansatz.

Roman Jakobson ist uns schon begegnet als Mitbegründer des Moskauer Linguistenkreises (Russischer Formalismus) und als Mitglied der Prager Gruppe (Tschechischer Strukturalismus) - heute lehrt er in den USA. Jakobson ist vor allem Linguist, einer der wichtigsten dieses Jahrhunderts, aber er hat sich auch immer wieder mit Fragen der Literaturwissenschaft und Poetik befaßt, weil Dichtung für ihn "nichts als Sprache in ihrer ästhetischen Funktion"¹⁰⁵ ist und also voll im Untersuchungsfeld des Sprachwissenschaftlers liegt.¹⁰⁶ In Jakobsons Schriften zur Literaturwissenschaft findet sich allerdings wenig, was nicht schon von anderen Strukturalisten

entwickelt worden wäre. So ist der oben erwähnte Begriff der ästhetischen oder poetischen Funktion der Sprache (Jakobson nennt noch fünf weitere Funktionen, die hier aber nicht interessieren) schon von Mukařovský her bekannt. Die ästhetische oder poetische Funktion - es sei kurz wiederholt - liegt dann vor, wenn ein sprachliches Zeichen selbstbezüglich ist, die "Nachricht um ihrer selbst willen" im Mittelpunkt steht.¹⁰⁷ Die poetische Funktion kann den anderen Funktionen beigemischt sein, oder sie beherrschen - dann haben wir es mit Dichtung zu tun, in der "ein Wort als Wort wahrgenommen wird und nicht bloß als Stellvertreter für ein bezeichnetes Objekt oder für einen Gefühlsausbruch..."¹⁰⁸

Jakobsons Beitrag zur Theorie literarischer Texte ist, daß er dieses Grundmerkmal jeder Dichtung näher bestimmt.¹⁰⁹ Wenn wir einen normal-sprachlichen Satz bilden, sind die möglichen Abfolgen der Satzelemente durch die Grammatik geregelt (Jakobson formuliert: auf der Achse der Kombination herrscht das Prinzip der Kontiguität). Nun gibt es aber, gleich welche besondere Nachricht man gerade übermitteln will, meist mehrere Wörter, die ähnliches bedeuten, also gleichwertig (äquivalent) sind, so daß man eine Auswahl unter ihnen treffen muß, in Jakobsons Worten: auf der Achse der Selektion herrscht das Prinzip der Äquivalenz. Bei der Satzbildung wählt man also aus Mengen ähnlicher Elemente bestimmte aus und ordnet sie dann regelgerecht. Schematisch sieht das so aus:¹¹⁰



Jakobson stellt nun fest: "Die poetische Funktion überträgt das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination."¹¹¹ Was heißt das? Zur Illustration

tion gibt er einen Dialog mit einem Mädchen wieder, das immer von "horrible Harry" sprach: "'Why horrible?' - 'Because I hate him.' - 'But why not dreadful, terrible, frightful, disgusting?' - 'I don't know, but horrible fits him better.'" ¹¹²

Das Mädchen hatte unbewußt eine ästhetische Operation vollzogen, indem es aus der Menge ähnlicher (äquivalenter) Elemente dasjenige auswählte, das mit dem auf der Kombinationsachse folgenden Wort eine äquivalente Beziehung hatte, selbstverständlich nicht auf der Bedeutungs-Ebene, sondern im Lautlichen (hɔri : hæri).

Jakobson meint also, kurz gesagt: In der Dichtung wird die Element-Abfolge so gesteuert, daß zwischen den kombinierten Elementen zusätzlich Äquivalenzbeziehungen entstehen (z.B. lautlicher oder rhythmischer Art). Derselbe Gedanke ist uns - m.E. klarer formuliert - schon bei Lotman begegnet (vgl. S. 74): Elemente, die in einer Hinsicht ungleich sind (etwa ihrer Bedeutung nach), werden in anderer Hinsicht gleich gemacht (etwa, indem sie eine Betonung erhalten). Wenn das Dichtung ausmacht, muß es folglich die Aufgabe des strukturalistischen Literaturwissenschaftlers sein, alle Äquivalenzbeziehungen innerhalb eines Textes ausfindig zu machen. Mit diesem Rüstzeug traf Roman Jakobson auf Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss gilt, obwohl in Brüssel geboren (1908), als der bedeutendste französische Strukturalist. In seinem Hauptwerk Mythologica ¹¹³ untersuchte er die Mythologien südamerikanischer Indianerstämme, d.h. er versuchte, aus den Varianten ihrer mythischen Überlieferung Grundstrukturen eines Mythos zu erschließen. Aufgrund dieser ethnologischen Studien kam er zu dem Ergebnis, daß Mythen eine wichtige erkenntnisleitende Bedeutung haben, ja daß sie eine eigene, bei uns weitgehend verdrängte Art zu denken darstellen. ¹¹⁴

Die Stämme, deren Leben und Denken Lévi-Strauss detailliert analysiert hat, sind überschaubare und weitgehend statische soziale Gemeinschaften - seit Jahrhunderten hat sich ihre Lebensweise nicht geändert. Ihre Vorstellungen von Zeit unterscheiden sich deshalb sehr von unseren: sie kennen keine Geschichte in unserem Sinn, sondern "periodische Zeit", sich

regelmäßig wiederholenden Wechsel.¹¹⁵ Darum spielt bei der Analyse dieser Stämme die zeitliche Dimension (Diachronie) keine große Rolle. Folglich muß es zu erheblichen Schwierigkeiten kommen, wenn man die strukturalistische Untersuchungsmethode, wie sie Lévi-Strauss an diesen verhältnismäßig kleinen und statischen Gesellschaften entwickelt und erprobt hat, auf Gesellschaften wie die der europäischen Länder anwendet, die ja äußerst komplex und dynamisch (= sich verändernd) sind. Lévi-Strauss erkannte das selbst:

Die heutigen Gesellschaften sind äußerst komplex. Damit will ich nicht sagen, daß man in den heutigen Gesellschaften nichts erforschen könne. Man kann Randgebiete abgrenzen, in denen der strukturalistische Ansatz möglich ist. Wenn wir sie jedoch global, in ihrer Totalität untersuchen wollen, stehen wir einer enormen Zahl von Variablen gegenüber, synchronischen und diachronischen. Das macht einen strukturalistischen Ansatz zumindest unbequem.¹¹⁶

Während es jedoch für einen Ethnologen, der nicht zugleich auch Historiker, Geograph, Ökonom, Psychologe usw. ist, vermessen wäre, eine Gesamtuntersuchung etwa der französischen Gesellschaft zu wagen, kann er sehr wohl kleine Sektoren studieren, die sich für eine ethnologische Analyse eignen.¹¹⁷

Das gleiche Problem sah Lévi-Strauss auch bei strukturalistischer Literatur-Kritik: "Ebenso wie es keine strukturelle Analyse ohne ständigen Rückgriff auf die Ethnographie geben kann, begreife ich nicht, wie man unter strukturalen Aspekten ein [literarisches] Werk studieren kann, ohne sich zuerst aller Informationen versichert zu haben, die Geschichte, Biographie, Philologie der Interpretation liefern können."¹¹⁸ Das klingt wie eine Forderung nach "positivistischer" Absicherung der strukturalistischen Analyse.

Trotz dieser grundsätzlichen Bedenken gab sich Lévi-Strauss zusammen mit Roman Jakobson an die Analyse des Gedichtes "Les Chats" von Charles Baudelaire, von der er allzu bescheiden behauptet, sie sei beinahe unbeachtet geblieben.¹¹⁹ Ihre wesentlichen Schritte seien hier referiert, ohne direkten Bezug auf den Text (der sich jedoch im Anhang, S. 212, findet), allein damit die Vorgehensweise klar wird.

"Les Chats" ist in Sonettform geschrieben, besteht also aus zwei Quartetten und zwei Terzetten. Lévi-Strauss und Jakobson

suchen aber zunächst nach Mustern, die andere Gliederungen des Textes nahelegen: Sie entdecken die Regeln, die die Reimabfolge steuern, nehmen sich die grammatischen Strukturen vor (Haupt-, Nebensätze, Geschlecht der Substantive; sind Subjekte und Objekte belebt oder unbelebt, wo stehen welche adnominalen Ergänzungen usw.?), dann die lautliche Ebene, auch semantische Äquivalenzen. Das Interessante ist nun, daß die beiden nicht systematisch in dem Sinne vorgehen, daß sie sich zunächst den kleinsten Einheiten (Laute, Silben, Wörter) zuwenden und dann zu den komplexeren Textelementen "aufsteigen". "Im Gegenteil, das erkenntnisleitende Interesse der Interpreten gilt von Anfang an der Frage nach der überzeugendsten Gesamtgliederung des Textes."¹²⁰ Sie suchen also zunächst nach Großeinheiten, die als äquivalent anzusehen sind, analysieren dann genauer, welche Äquivalenzen und Oppositionen sich weiter auffinden lassen, so daß feinere Strukturen und kleinere Einheiten sichtbar werden, bis sie schließlich, wie nach dem Durchlaufen eines Labyrinths, die ganze "Struktur des mehrdimensionalen formalen Beziehungsnetzes"¹²¹ ausgemacht haben.

Betrachtet werden in diesem "Durchlauf" unter anderem die graphische, die phonetische, die phonologische, die morphematische, die syntaktische und die semantische Ebene;¹²² aber immer geht es darum, entweder Entsprechungen oder auffällige Ausnahmen zu erkennen, die Verdichtungen im geknüpften System zu markieren. Wie Lotman schon feststellte, ist ein Element umso individueller und bedeutender, je mehr Äquivalenzklassen es zugehört.¹²³ Bei "Les Chats" ist es z.B. die siebte Zeile, die durch mehrere Besonderheiten hervorsticht.

Der Text präsentiert sich wie eine Partitur zu einem Orchesterstück. Wenn die Analyse der einzelnen Parts abgeschlossen ist, muß die Synthese, die Zusammenfassung erfolgen. Jakobson und Lévi-Strauss halten vier Gliederungen für möglich, von denen sie schließlich eine als die wichtigste, übergreifende vorziehen. Die Begründung für diese Wahl ist nicht unbedingt überzeugend. Roland Posner stellte dazu kritisch fest: "[Jakobson und Lévi-Strauss] halten intuitiv eine

der Einteilungen für die relevanteste und suchen nach Argumenten zur Rechtfertigung ihres Eindrucks."¹²⁴ Es stimmt, schon während der Analyse konnte man solche subjektive Lenkung des vermeintlich objektiven Vorganges bemerken.¹²⁵ Aber es handelt sich dabei nicht um ein persönliches Versagen der beiden Interpreten, sondern um ein grundsätzliches Problem: Bei der Synthese kommt man nicht um Wertungen herum. Man muß entscheiden, welche Äquivalenzbeziehungen wichtig, welche weniger wichtig sind. Für dieses Messen gibt es aber keinen gültigen Maßstab, und so orientiert man sich - uneingestandenermaßen - an dem vermuteten Sinn des Ganzen.

Jurij Lotmans Idee, den Äquivalenzklassendurchschnitt als Maßeinheit zu benutzen, mag in die richtige Richtung weisen, wie überhaupt sein Vorschlag für eine textimmanente semantische Analyse¹²⁶ klarer (doch auch abstrakter) ausfällt als die Prozedur von Lévi-Strauss und Jakobson; doch einige prinzipielle Zweifel, wie sie auch Günther Saße im Anschluß an Roland Posner formuliert hat, bleiben bestehen:

Denn die Relevanz der einzelnen Äquivalenzbeziehungen kann mit den von Jakobson entwickelten quantifizierenden Analysemethoden nicht festgestellt werden, da von Unterschieden in der Quantität der einzelnen Äquivalenzklassen nicht auf Unterschiede in ihrer Qualität geschlossen werden kann. Die angestrebte Objektivität der Analyse endet folglich in der subjektiven Wertung der Äquivalenzbeziehungen. Denjenigen von ihnen wird eine größere Relevanz zugeschrieben, die bestimmte Hypothesen unterstützen, während die anderen als unwichtig erachtet werden.¹²⁷

Wir haben gelernt: Positivismus, Formalismus und Strukturalismus suchen nach objektiv feststellbaren Regelmäßigkeiten und Gesetzen (entweder im Text selbst oder im Verhältnis Gesellschaft - Autor). Doch an diesem Endpunkt müssen wir erkennen, daß zumindest der Verdacht besteht, daß auch in die "objektivste" strukturalistische Analyse wertende, auslegende Interpretation einfließt - womit wir beim Ansatz der Hermeneutik angelangt wären.

7. Der strukturalistische Ansatz in der Anwendung:

Paul Simons "Punky's Dilemma"

Abschließend soll - zur abermaligen Verdeutlichung des strukturalistischen Ansatzes - anhand des Songtextes "Punky's Dilemma" von Paul Simon¹²⁸ noch einmal gezeigt werden, wie eine strukturalistische Textanalyse konkret aussieht. Ich möchte mich dabei auf ausgewählte Aspekte des Textes beschränken, damit der methodische Gang der Interpretation in großen Zügen sichtbar wird.

Bei strukturalistischer Analyse im Unterricht empfiehlt es sich, die verschiedenen Ebenen des Textes nacheinander zu untersuchen - eigentlich ein Verstoß gegen den strukturalistischen Grundsatz, den Text als dynamische Einheit zu sehen. Deshalb muß von Anfang an unmißverständlich klargestellt sein, daß die Trennung der Ebenen lediglich aus heuristischen Gründen vorgenommen wird, daß aber erst die Interrelation der Ebenen, ihr Zusammenwirken, das Gedicht ausmacht.

Betrachten wir zunächst die graphische Ebene des Textes (vgl. S. 89). Er ist in drei Strophen zu je fünf Zeilen gegliedert, zwischen der zweiten und dritten Strophe befindet sich eine einzeln stehende Zeile. In der letzten Strophe sind mit Fragezeichen, Gedankenstrich und Klammern drei Satzzeichen verwendet, die in den ersten beiden Strophen nicht auftauchen.

Die rhythmische Ebene (vgl. ebenfalls S. 89; hier sind die Akzente des gesungenen Vortrags gesetzt) liefert uns zunächst keine außergewöhnlichen Daten, anders als die phonologische (vgl. S. 90), auf der sich eine Fülle von Beziehungen entdecken läßt. Am auffallendsten sind die Endreime der jeweils vierten und fünften Zeile jeder Strophe und der Binnenreim der dritten Zeilen ("while" - "style", "down" - "brown") - eine Folge, die in der dritten Strophe deutlich durchbrochen ist "Maryjane" - "Martin"). Zu erwähnen ist auch der lautliche Beziehungsreichtum (Gleichklang und Alliteration) der zweiten Zeile der zweiten Strophe und der vorletzten des Gesamttextes, schließlich auch die lautliche Überformung des "tippy-toing" (eigentlich: "tip-toeing") durch "everybody" - ein klares

Beispiel für die Dominanz des lautlichen Prinzips.

Auf der morphologischen Ebene (vgl. S. 91) bemerkt man schon beim ersten Lesen eine Häufung von "ing"-Formen im ganzen Text, abgesehen von einem "Loch" zwischen der vierten Zeile der zweiten Strophe und der dritten der letzten. Schauen wir uns die Pronomina näher an, so dominieren in den ersten beiden Strophen deutlich die der ersten Person zugeordneten ("I", "my", "myself"), bevor in der dritten durch "You" (= "Maryjane") und "he" (= "Old Rodger") das "I" zurückgedrängt wird: "my" steht zuletzt in der viertletzten Zeile, "Martin" (= "I") in der drittletzten.

Klar gegliedert ist das Beziehungsnetz auf der fünften, der semantischen Ebene (vgl. S. 92). Hier bietet sich eine Strukturierung nach Wortfeldern an. Während in den ersten beiden Strophen das Wortfeld "Essen, Lebensmittel" kombiniert mit "Urlaub, Luxusleben" vorherrscht, ist es in der letzten eindeutig der Bereich "Militär, Einberufung". Diese semantische Opposition ist umso auffallender, als der syntaktische Aufbau (vgl. ebenfalls S. 92), zumindest der jeweils ersten Zeilen, weitgehend parallel verläuft ("Wish I ...", "If I ...").

Kommen wir zur Synthese. Walter Reimers hat in einem Aufsatz zur Interpretation von Randall Jarrells Gedicht "The Death of the Ball Turret Gunner"¹²⁹ vorgeschlagen, die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungsebenen jeweils auf Klarsichtfolien darzustellen (Overhead-Projector), die dann zur Synthese übereinander zu legen wären. Allerdings dürfte schon eine recht skizzenhafte strukturalistische Betrachtung eines Textes einen schwer zu entwirrenden Beziehungssalat ergeben, so daß man tunlichst vorher immer das Wesentliche noch einmal herausstreichen sollte; in unserem Falle also:

Der Text von "Punky's Dilemma" zeigt eine deutliche Zweiteilung. Die dritte Strophe steht in Opposition zu den ersten beiden, denn sie ist nicht nur durch eine Einzelzeile von ihnen getrennt, sie weist auch graphische Singularitäten auf und durchbricht darüber hinaus in auffallender Weise ein zuvor aufgebautes Lautmuster (dritte Zeilen). Außerdem hebt sie sich sowohl morphologisch als auch semantisch deutlich ab.

Das gleiche gilt für die Syntax, wenn auch die Strophenanfänge als äquivalent angesehen werden können. Alles deutet also darauf hin, daß in der dritten Strophe, die mit vielen Regelmäßigkeiten bricht, doch als äquivalente vergleichbar bleibt, der Schwerpunkt des Gedichtes zu suchen ist.

Die in den ersten beiden Strophen skizzierten Situationen werden ohne weiteres als irreale erkannt: der Wunsch, (humanisiertes) Lebensmittel zu sein, ist offensichtlich absurd, zumal die genannten Lebensmittel jeweils kurz vor ihrem Verzehr stehen ("bowl", "toaster"). Diese Tatsache scheint sie aber nicht zu beunruhigen, im Gegenteil: das Frühstücksschälchen wird als Swimmingpool genommen, das "English muffin" will noch das letzte aus dem Toaster herausholen, möchte gar mit einer ganz bestimmten Marmelade verspeist werden - einfach abartig, möchte man meinen.

Vergleichen wir das mit der dritten Strophe: Wir befinden uns in der realen Welt. Der Wunsch nach einer Karriere beim Militär erscheint uns nicht absurd, die Beförderung selbst ist fast schon ausgemachte Sache ("If I become ..."). Gedanken an ein baldiges Ende (ein Verzehrt-werden) kommen nicht auf - Martin sorgt sich eher um die Zuneigung der Daheimbleibenden. Anders Old Rodger - er nimmt Reißaus, entzieht sich der Einberufung, und jeder weiß, warum er das tut. Martin verhält sich wie die humanisierten Lebensmittel, die sich noch - verblendet - für die besonderen Umstände ihres Todes erwärmen können; "Citizens for Boysenberry Jam" erinnert stark an einen Wahlkampfslogan - die Parallele ist wohl beabsichtigt. Die lebendigen, aktiven "ing"-Formen der ersten beiden Strophen gehen nicht auf Martin über, sondern auf Old Rodger, der das letzte Wort hat (im Song geht er laut pfeifend ab). Martin/I ist am Ende des Songs nicht mehr vertreten.

Die Struktur des Textes ist also so, daß - verkehrte Welt - das Irreale der ersten beiden Strophen das Reale der letzten erklärt, uns die Wirklichkeit in einem neuen Licht sehen läßt. Die "Aussage" des Gedichtes ergibt sich aus der gekonnten Kombination von Äquivalenzen und Oppositionen der verschiedenen Elemente: nur insofern, als sie auf einigen Ebenen äqui-

valent sind, läßt sich ihre Opposition auf anderen Ebenen als bedeutungstragend erkennen.

So unerwartet, wie die ersten beiden Strophen die dritte erklären, erklärt der Text als Ganzes seinen Titel. Punky's Dilemma (er selbst taucht ja im Text nicht auf) besteht darin, daß er nicht weiß, ob er, wie Martin, zum Militär gehen oder, wie Old Rodger, sich nach Kanada absetzen soll - der Song will Entscheidungshilfe sein: er entstand zur Zeit des Vietnam-Krieges.

8. Vorschläge für den Unterricht

1. Strukturalistische Analyse von Randall Jarrells "The Death of the Ball Turret Gunner".

Bei der sukzessiven Untersuchung der verschiedenen Gedicht-Ebenen ist besonderes Augenmerk zu richten auf

- die Großschreibungen "I" und "State" (graphische Ebene);
- klein- und großräumige lautliche Verknüpfungen (phonologische Ebene);
- die Verteilung der Personal- und Possessivpronomen (morphologische Ebene);
- die Semantik der Präpositionen und Verben;
- die Opposition der Wortfelder "belebt"/"unbelebt", die sich nach einem faszinierenden Wechselspiel in der eindeutigen Dominanz des "Tod"-Feldes auflöst.

Entscheidende Hinweise für eine strukturalistische Interpretation finden sich bei Walter Reimers;¹³⁰ hilfreich sind außerdem

Paul G. Buchloh in Hans Hunfeld/Gottfried Schröder (Hg.), Aspekte und Aufgaben der Literaturdidaktik in Hochschule und Schule: Materialien des Kieler Arbeitskreises Didaktik (I), Kiel, 1974, S. 41-56;

A. Schulz in Hüllen/Rossi/Christopeit (Hg.), Zeitgenössische amerikanische Dichtung, Ffm., ²1964, S. 252-256;

H. Combecher, Deutung englischer Gedichte, Bd. 2, Ffm., 1965, S. 196-198.

2. Samuel Taylor Coleridges "Kubla Khan".

Diese Untersuchung ist besonders reizvoll, wenn zuvor eine positivistische "Erklärung" des Stoffes und der Entstehungs-umstände des Gedichtes erfolgt ist (vgl. Lowes, The Road to Xanadu, S. 37 ff. in diesem Band), so daß in der Gegenüberstellung der beiden Ansätze ihre Eigenschaften plastisch hervortreten. Die strukturalistische Analyse wird besonders auf der lautlichen und der rhythmischen Ebene einen überwältigenden Beziehungs-Reichtum aufdecken, der bei der rein positivistischen Vorgehensweise weitgehend unberücksichtigt blieb. Sind solche kunstvollen und überaus komplexen Verflechtungen erst einmal identifiziert, stellt sich von neuem die Frage nicht nur nach der Angemessenheit, sondern auch nach der Richtigkeit des positivistischen Ansatzes, der ja in diesem Fall von einer Komposition im Opium-Rausch ausgeht. Hier bieten sich zahlreiche Möglichkeiten zur Diskussion im Kurs.

Zur Hilfe sei auf folgende Interpretationen verwiesen, die zwar selbst nicht strukturalistisch sind, sondern hermeneutisch-erläuternd bzw. positivistisch-erklärend vorgehen, die aber doch wertvolle Anregungen zu einer strukturalistischen Analyse geben können:

Richard Gerber, "Samuel Taylor Coleridge, Kubla Khan", in Teut Andreas Riese/Dieter Riesner (Hg.), Versdichtung der englischen Romantik: Interpretationen, Berlin, 1968, S. 206-210. Dies ist selbst nur eine Zusammenfassung des viel tiefergehenden Aufsatzes von R. Gerber, "Keys to Kubla Khan", English Studies, 44 (1963), S. 321-341.

Horst Oppel, "Coleridges Kubla Khan: zur Interpretation romantischer Dichtung", in Willi Erzgräber (Hg.), Englische Lyrik von Shakespeare bis Dylan Thomas, Darmstadt, 1969, S. 206-231.

Edgar Mertner, "Interpretation von S.T. Coleridges Kubla Khan", in Karl Heinz Gölter (Hg.), Die englische Lyrik von der Renaissance bis zur Gegenwart, Düsseldorf, 2 Bände, 1968, Bd. 1, S. 350-361.

Es steht zu erwarten, daß sich bei der Behandlung dieses Gedichtes im Unterricht bald die Frage stellen wird, wovon es

denn eigentlich handelt. Das darf nicht als Ablenkung vom strukturalistischen Ansatz aufgefaßt werden. Gerade die Unmöglichkeit, den "Inhalt" dieses Textes ad hoc zu formulieren, verweist uns auf die Notwendigkeit einer detaillierten Struktur-Analyse: indem man die Wiederkehr, Reihung und Opposition bestimmter Elemente (nicht nur auf der semantischen Ebene) bewußt macht, kommt man schließlich zu der Antwort auf diese Frage - einer Antwort, die sich erst im Laufe der Analyse erschließt und nicht an ihrem Anfang stehen kann.

3. Behandlung von Ezra Pounds "In a Station of the Metro". Empfiehlt sich wegen Kürze und Komprimiertheit als Einstiegstext. Ein überaus wertvoller Vorschlag zur Stundengestaltung findet sich in

Hans Joachim Kann, Poetry: Problems of Material, Form and Intention: Unterrichtsmodelle für die Sekundarstufe II (Englisch), Ffm., 1974, S. 32-35, und ders., "Translation Problems in Pound's In a Station of the Metro", Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 6 (1973), H. 4, S. 234-240.

4. "September Song" von Geoffrey Hill.

5. "New Light on Terry Street" von Douglas Dunn.

An beiden Texten läßt sich ebenfalls die Reichweite des strukturalistischen Ansatzes besonders gut demonstrieren. Außerdem sind beide durch exemplarische Interpretationen strukturalistisch-semiotischer Richtung hervorragend erschlossen:

Hans-Werner Ludwig über "September Song" und
Gisela Ecker über "New Light on Terry Street",
beide in Elke Platz-Waury (Hg.), Moderne englische Lyrik: Interpretation und Dokumentation, Heidelberg, 1978, S. 108-122 bzw. S. 123-141.

Alle fünf Gedichte sind im Anhang (vgl. S. 208 f., S. 212 f.) abgedruckt.

Paul Simon: Punky's Dilemma

Wish I wás a Kéllogg's Córnlake,
Flóatin' in my bówl, tákin' móvies.
Reláxin' a while, livin' in stýle,
Tákin' tó a ráisin who 'cásion'lly pláys L.Á.,
Cásually gláncing at his toupeé.

Wish I wás an Énglish múffin
'Bout to máke the móst out óf a tóaster.
I'd éase myself dówn, cómin' up brówn,
Í prefer Bóysenberry móre than any órdinary jám.
I'm a "Cítizens for Bóysenberry Já" fán.

Áh, Sóuth Califórnia.

If Í becóme a first lieuténant
Would you pút my phóto on your piáno?
Tó Maryjáne ☐ bést wishes, Mártin.
[[Óld Rodger dráft-dodger léavin' bý the básement dóor]],
Éverybody knóws what he's típpy-tóeing dówn thére fór.

☐ = graphische Ebene

/ = rhythmische Ebene

Paul Simon: Punky's Dilemma

Wish I was a Kellogg's Cornflake,
 Floatin' in my bowl, takin' movies.
 Relaxin' a while, livin' in style,
 Talkin' to a raisin who 'casion'llly plays L.A.,
 Casually glancing at his toupee.

Wish I was an English muffin
 'Bout to make the most out of a toaster.
 I'd ease myself down, comin' up brown,
 I prefer Boysenberry more than any ordinary jam.
 I'm a "Citizens for Boysenberry Jam" fan.

Ah, South California.

If I become a first lieutenant
 Would you put my photo on you piano?
 To Maryjane - best wishes, Martin.
 (Old Rodger draft-dodger leavin' by the basement door),
 Everybody knows what he's tippy-toeing down there for.

┌──┐ = phonologische Ebene

Paul Simon: Punky's Dilemma

Wish (I) was a Kellogg's Cornflake,
Floatin' in (my) bowl, takin' movies.
Relaxin' a while, livin' in style,
Talkin' to a raisin who 'casion'llly plays L.A.,
Casually glancing at (his) toupee.

Wish (I) was an English muffin
'Bout to make the most out of a toaster.
(I)'d ease (myself) down, comin' up brown,
(I) prefer Boysenberry more than any ordinary jam.
(I)'m a "Citizens for Boysenberry Jam" fan.

Ah, South California.

If (I) become a first lieutenant
Would (you) put (my) photo on (your) piano?
To Maryjane - best wishes, Martin.
(Old Rodger draft-dodger leavin' by the basement door),
Everybody knows what (he)'s tippy-toeing down there for.

Morphologische Ebene

- = Pronomen
— = "ing"-Formen
== = Präpositionen/Adverbien

Paul Simon: Punky's Dilemma

— Wish I was a Kellogg's Cornflake,
Floatin' in my bowl, takin' movies.
Relaxin' a while, livin' in style,
Talkin' to a raisin who 'casion'llly plays L.A.,
Casually glancing at his toupee.

— Wish I was an English muffin
'Bout to make the most out of a toaster.
I'd ease myself down, comin' up brown,
I prefer Boysenberry more than any ordinary jam.
I'm a "Citizens for Boysenberry Jam" fan.

Ah, South California.

(irreal)

— If I become a first lieutenant

(real)

Would you put my photo on your piano?

To Maryjane - best wishes, Martin.

(Old Rodger draft-dodger leavin' by the basement door),
Everybody knows what he's tippy-toeing down there for.

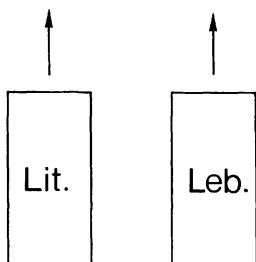
— = semantische Ebene

= syntaktische Ebene

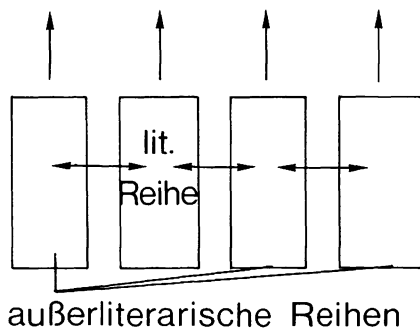
TAFELBILD

LITERATUR UND LEBEN

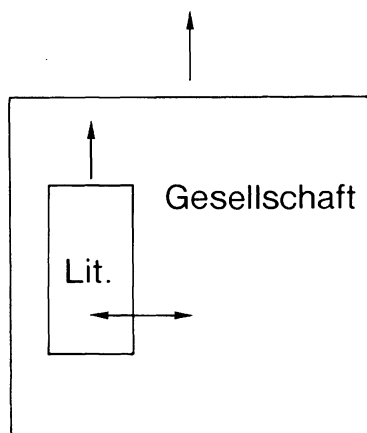
a) nach Šklovskij:
unabhängig von-
einander



b) nach Tynjanov:
bezogen, doch
nicht bedingt

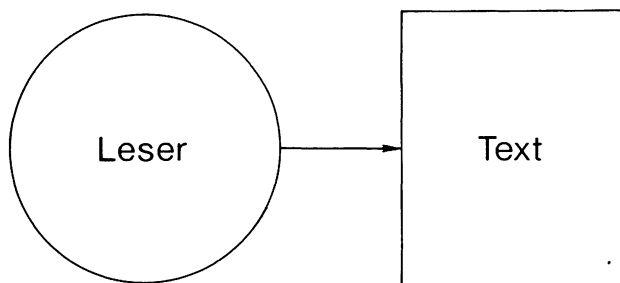


c) nach Mukařovský:
autonome, doch
begrenzte Entwicklung



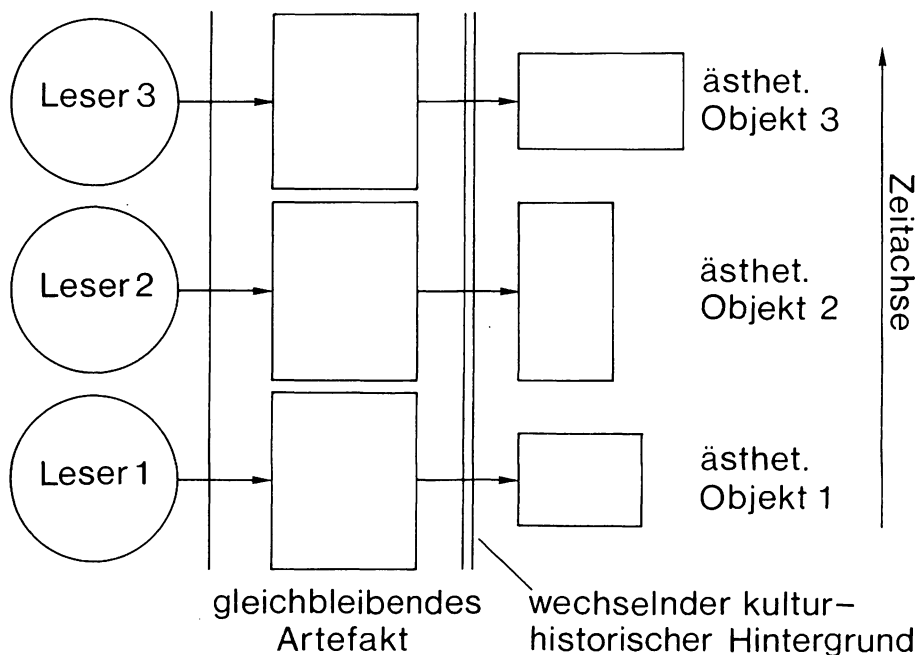
TAFELBILD

TEXT-LESER-VERHÄLTNIS (POS., FORM., STRUKT.)



Text als objektive Gegebenheit mit bestimm-
baren Regeln und Gesetzmäßigkeiten

TEXT-LESER-VERHÄLTNIS NACH MUKAŘOVSKÝ



MERKTAFEL FORMALISMUS/ STRUKTURALISMUS

I Russischer Formalismus

Kernsatz: Der Literaturwissenschaftler hat das "Literarische" oder die "Literaturhaftigkeit" eines Textes zu untersuchen, d.h. die Darstellungsweise, nicht den "Inhalt".

Leitfrage: Was macht die dichterische Sprache aus?

- Viktor Šklovskij
(geb. 1893)
- : Verfremdungs-Begriff
Deviations-Ästhetik
Kunst vom Leben vollkommen unabhängig
das Kunstwerk ist ganz Form,
der "Inhalt" bloß ein Aspekt der Form
literarisches Werk = Summe der
stilistischen Mittel
- Konflikt mit dem Marxismus: Hat die Literatur ihre eigene Evolution, oder ist ihre Entwicklung gesellschaftlich bestimmt?
- Jurij N. Tynjanov
(1894-1943)
- : Transformation der praktischen Sprache durch Dominanten
literarisches Werk = dynamisches System von wechselseitig abhängigen Elementen, deren Funktionen sich verändern
Wechsel von Dynamisierung und Automatisierung → historische Sicht
Evolution der Literatur = Abfolge literarischer Formen
Reihe der literarischen Evolution bezogen auf außerliterarische Reihen (Gesellschaft), aber nicht von ihnen bestimmt
Thesen von 1928 (mit Roman Jakobson): Forderung nach Untersuchung dieses wechselseitigen Verhältnisses

II Tschechischer Strukturalismus

Jan Mukařovský
(1891-1975)

: Struktur = funktionale Verknüpfung von Einzelelementen zu einem dynamischen Ganzen

Teil und Ganzes nicht zu trennen

Literatur autonom, doch eingebettet in andere Strukturen

3 Hauptbegriffe:

1. die ästhetische Funktion macht ihre Träger selbstbezüglich; in der Sprache "organisiert" sie die anderen Funktionen

2. die ästhetische Norm ist ein geschichtlicher, sozialer Prozeß (Tradition des Traditionsbruchs); soziale Hierarchie der Normsysteme

3. der ästhetische Wert ist ebenfalls ein Prozeß, erweist sich in der Komplexität der dynamischen Ganzheit, ist verankert im kollektiven Bewußtsein

Artefakt und ästhetisches Objekt:
Rezeptionsästhetik

III Formalismus in den USA und Großbritannien

René Wellek (geb. 1903) und Austin Warren (geb. 1899)

New Criticism

: Werkimmanenz (intrinsic approach)
close reading

T.S. Eliot (1888-1965)

I.A. Richards (1893-1979)

IV Sowjetischer Strukturalismus

Jurij M. Lotman
(geb. 1922)

: Kunst ist das sparsamste und konzentrierteste Verfahren der Informationsspeicherung und -übermittlung

literarischer Text = sekundäres modellbildendes System mit erhöhter Komplexität

jedes Element Schnittpunkt mehrerer Ebenen

Zunahme der Strukturiertheit
→ Abnahme der Vorhersagbarkeit
Unausschöpfbarkeit des Textes
literarische Texte = Wirklich-
keitsmodelle
Genuß der Entschlüsselung

V Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss

Roman Jakobson (1896-1982): poetische Funktion der Sprache
Äquivalenz und Kontiguität
Aufgabe des Literaturwissen-
schaftlers: Auffinden der Äqui-
valenz-Beziehungen

Claude Lévi-Strauss : Problem der diachronen Untersu-
(geb. 1908) chung komplexer, dynamischer Ge-
sellschaften

VI Strukturalistischer Ansatz der Text-Analyse

Kernsatz: Der literarische Text ist eine Struktur von funk-
tional verknüpften, wechselseitig abhängigen Ele-
menten, die - auf verschiedenen Ebenen (graphisch,
rhythmisch, phonologisch, morphologisch, seman-
tisch, syntaktisch) - zueinander in Beziehungen
der Äquivalenz oder Opposition stehen; der struk-
turalistische Literaturwissenschaftler hat diese
Beziehungen zu entdecken (Analyse) und Gliederungs-
möglichkeiten des Textes zu formulieren (Synthese;
implizite Wertung).

Leitfrage: Wie "funktioniert" der literarische Text, speziell
im Unterschied zur Normalsprache?

III Hermeneutik

1. Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft

Die beiden bisher vorgestellten Ansätze haben bei aller Verschiedenheit doch eines gemeinsam: Sowohl der Positivismus als auch der Formalismus und Strukturalismus wollen über die Analyse eines gegebenen Gegenstandes oder Untersuchungsobjektes zur Formulierung gewisser Regeln oder Gesetze gelangen. Sie wollen beide ihren Gegenstand - z.B. einen Text - "erklären"; der Positivist, indem er seine Entstehung erforscht oder ihn als Spiegel einer Zeit versteht, der Formalist und der Strukturalist, indem er aufdeckt, wie der Text im Inneren gemacht ist, wie er "funktioniert", vielleicht auch, welche Beziehungen zwischen inner- und außertextlichen Strukturen bestehen.

Beide Typen von Literaturwissenschaftlern, die hier selbstverständlich nur grob skizziert sind, beschäftigen sich nicht mit den erkenntnistheoretischen Problemen ihrer Forschung, d.h. sie fragen sich nicht, unter welchen Bedingungen und inwieweit sie überhaupt ihren Untersuchungsgegenstand erkennen können. Sie setzen ihn einfach als objektiv gegeben voraus - ("Da steht es doch!") -, und sie zweifeln auch nicht daran, daß man grundsätzlich literarische oder kulturelle Regelmäßigkeiten und Gesetzmäßigkeiten herausfinden kann. Beide - mit erheblichen Abstrichen bei den neueren Strukturalisten - hängen damit einem erkenntnistheoretischen Objektivismus an: Ich existiere für mich; der Gegenstand ist objektiv gegeben; nun gilt es einfach, ihn zu "erklären".

Diese Haltung entspricht der des positivistisch ausgerichteten Naturwissenschaftlers im vorigen Jahrhundert, dessen unerhörte praktische Erfolge ja beeindruckte Literaturwissenschaftler und Historiker dazu brachten, auf ihrem Gebiet ähnlich vorgehen zu wollen - das ist die nun schon bekannte Geschichte des Positivismus. Grundlage solcher literaturwissenschaftlicher Ansätze, die an der Objektivität ihres Gegenstandes nicht zweifeln und die sich um kausale, regelaufstellende Erklärungen bemühen, ist ein wissenschaftstheoreti-

scher Monismus, d.h. sie setzen voraus, daß die Wissenschaften vom Menschen und die Naturwissenschaften im Grunde mit ein und derselben Methode arbeiten können und sollten.

Aber von Anfang an gab es grundsätzliche Bedenken gegen eine Übernahme der naturwissenschaftlichen Methode in die Wissenschaften vom Menschen. Der Historiker - die Geschichtswissenschaft steht hier stellvertretend für alle Nicht-Naturwissenschaften - kann z.B. keine Experimente durchführen. Eine bestimmte geschichtliche Situation ist nur einmal so da und läßt sich nicht beliebig oft wiederholen, ganz abgesehen davon, daß der Historiker nie sicher sein kann, alle Umstände A berücksichtigt zu haben, die zu dem historischen Ereignis B geführt haben - der Stoff selbst scheint sich gegen eine kausale Erfassung zu sperren. Aber selbst wenn man eine Regelmäßigkeit in der Abfolge historischer Ereignisse herausfinden könnte, bliebe offen, ob damit so viel gewonnen wäre: schließlich, könnte man argumentieren, liegt die Bedeutung eines historischen Ereignisses ja gerade in seiner Besonderheit und Einmaligkeit, nicht aber darin, daß es, wie der Apfel, der vom Baum fällt, einem allgemeinen Gesetz gehorcht.

Ein weiteres Problem taucht auf: Alle "Gegenstände" der Wissenschaften vom Menschen sind historische. Unsere Gesellschaft ist geworden, Kunstwerke, mit denen wir uns beschäftigen, wurden vor Jahrzehnten oder Jahrhunderten gemacht, historische Dokumente stammen aus lange vergangenen, uns fremden Epochen. Immer liegt ein zeitlicher Abstand zwischen uns und dem Gegenstand; er ist nicht im gleichen Sinne "da" wie ein Körper, der herabfällt, und an dem man das Gravitations-Gesetz demonstrieren kann. Sondern weil er von früher stammt, hat er immer etwas Fremdes, ist sozusagen nicht recht gegenwärtig und zugänglich. Jeder kennt das von alten Texten her - gleich ob sie literarisch oder dokumentarisch sind -, deren Sinn uns unklar ist. Unser Bemühen zielt dann zunächst darauf ab, ihren Sinn herauszufinden, zu verstehen, worum es eigentlich geht.

Genau das, Verstehen statt Erklären, ist nach dem deutschen Philosophen Wilhelm Dilthey (1833-1911) das Ziel der Wissen-

schaften vom Menschen, die er, nicht als erster, Geisteswissenschaften nannte und theoretisch-philosophisch begründete. Dilthey schrieb: "Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir"¹ - und was für das Seelenleben gelte, gelte gleichermaßen für alles Geistige, was der Mensch in seiner Geschichte hervorgebracht habe. "Es gibt in der geschichtlichen Welt keine naturwissenschaftliche Kausalität", stellte Dilthey fest.² Er wandte sich folglich gegen "Grenzüberschreitungen des naturwissenschaftlichen Denkens"³ und vertrat einen methodologischen Dualismus, der die Verschiedenheit von Natur- und Geisteswissenschaften betont. Danach sind die Naturwissenschaften nomothetisch (Gesetze aufstellend), die Geisteswissenschaften aber ideographisch (Ideen beschreibend). Denn, so kann man die Position des Geisteswissenschaftlers zusammenfassen, den Geisteswissenschaften geht es um das Beschreiben und Verstehen von Sinn unter den Bedingungen der Geschichte.

Aber den Bedingungen der Geschichte unterliegt ja nicht nur das Untersuchungsobjekt (z.B. ein alter Text) - ich selbst als Subjekt bin auch immer geschichtlich und kann nicht so tun, als stünde ich außerhalb der Zeit. Meine Kenntnisse und Einsichten, meine Möglichkeiten sind zeitgebunden und beschränkt; Nachfolgende werden vielleicht mehr wissen, Vorhergehende standen dem "Objekt" näher - immer muß ich mir der Relativität meines Standpunktes bewußt sein.

Das bedeutet aber auch, daß ich die erkenntnistheoretisch naive Auffassung hinter mir lasse, zwischen erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt bestünde eine eindeutige, ebene Beziehung, und beide seien klar voneinander getrennt. Wenn Subjekt und Objekt nur relativ zueinander im Strom der Zeit existieren und das Objekt für mich als Subjekt den und den Sinn zeigt, dann kann man schlechterdings nicht von objektiver, sondern allenfalls von angemessener Erkenntnis sprechen. Der Erkennende und das Erkannte sind, weil beide geschichtlich und beide geistig sind, eigenartig miteinander verknüpft - in welcher Weise genau, das wird später noch zu zeigen sein. Dies beides - Verstehen statt Erklären und die neue Auffas-

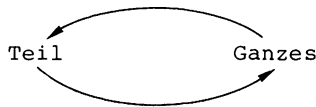
sung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses - gehört schon zu den Grundlagen des hermeneutischen Ansatzes.

Hermeneutik ist eigentlich die Lehre vom Verstehen und Auslegen von Texten. Der Begriff leitet sich ab von Hermes, dem Götterboten der griechischen Mythologie, der eben göttliche Botschaften zu übermitteln hatte, dessen Name aber auch, da Hermes zugleich der Beschützer der Reisenden war, für aus zusammengetragenen Steinen errichtete Wegzeichen, die sogenannten Hermen, herangezogen wurde. Die Hermeneutik als Kunstlehre vom Verstehen und Auslegen beginnt beileibe nicht erst mit Wilhelm Dilthey, und deshalb sei im nächsten Abschnitt kurz skizziert, auf welchen Grundlagen hermeneutischen Denkens Dilthey seinerzeit aufbauen konnte.

2. Protestantische Bibelhermeneutik und romantische Hermeneutik (Ast und Schleiermacher)

Die Geschichte der Hermeneutik der Neuzeit beginnt mit der protestantischen Reformation. Martin Luther verwarf in seinem Bruch mit der römisch-katholischen Kirche auch deren Lehrautorität, er bestritt also, daß die von der Kirche im Laufe der Jahrhunderte entwickelten Glaubenssätze, Lehrmeinungen und Auslegungen gleichrangig mit der Bibel selbst seien. Stattdessen bestand er auf dem Schriftprinzip ("sola scriptura"), das er knapp in den Worten zusammenfaßte: "sacra scriptura sui ipsius interpres" - die Heilige Schrift legt sich selbst aus, man braucht dazu keine Überlieferung, die den "eindeutigen, aus ihr [der Bibel] zu ermittelnden Sinn, den *sensus literalis*"⁴ nur verfälschen könnte. Wenn einem also eine bestimmte einzelne Textstelle unverständlich schiene - sagte die frühe protestantische Hermeneutik -, so solle man sich am Sinn des Ganzen orientieren. "Denn es ist das Ganze der Heiligen Schrift, das das Verständnis des Einzelnen leitet - so wie umgekehrt dieses Ganze nur aus dem durchgeführten Verständnis des Einzelnen erworben wird."⁵ Beide Regeln für sich genommen scheinen sinnvoll - man versteht den Teil aus dem Zusammenhang des Ganzen, das Ganze besteht aber selbstverständlich aus solchen einzelnen Teilen -, doch ihre Ver-

knüpfung führt zu einem Zirkel, der immer schon voraussetzt, was er eigentlich begründen will.



Ob und inwieweit dieser Zirkel, den man den hermeneutischen nennt, weil er sich so oder in anderen Definitionen in jeder Hermeneutik findet, ein "unwissenschaftliches" Verfahren ist, wird uns später noch beschäftigen. Es kann aber kein Zweifel sein, daß das Erschließen des Teilsinns aus dem Ganzen (und andersherum) zumindest eine erfolgversprechende praktische Faustregel ist.

Vorausgesetzt ist natürlich immer, daß der Text einen einheitlichen Sinn hat, daß er also keine inneren Widersprüche und Spannungen aufweist - nun, bei Gottes Wort glaubte man das getrost voraussetzen zu dürfen. So schrieb Matthias Flacius Illyricus 1567:

Gott hat in der Tat unserer Torheit in bewundernswerter Weise vorgesorgt, so daß die Heilige Schrift mit wunderbarer Kunstfertigkeit mit allseitiger Übereinstimmung und Harmonie geschrieben ist, so daß nicht nur die einzelnen Bücher oder Schriften und die verschiedenen Stellen, sondern auch eine und dieselbe Stelle und der ganze Kontext über die Maßen sich erhellt und erklärt, so daß auch alle Zweifel nicht anderswoher nicht glücklicher aufgehoben und ausgelegt werden, als wenn man die jeweilige Stelle selbst aufmerksam und in der Furcht Gottes überdenkt.⁶

Auf keinen Fall dürfe man mit der Heiligen Schrift sein Spiel treiben, Worte aus dem Zusammenhang reißen, ohne den Sinn des Gesamttextes und des Kontextes zu berücksichtigen.⁷

Die theologische Hermeneutik ging nicht nur von einem einheitlichen Sinn der Bibel aus, sie konnte auch das Problem des zeitlichen Abstandes zum Text beiseite lassen: Ihr Text, Gottes Wort, offenbart aus der Transzendenz, mußte einfach allen Menschen gleich gegenwärtig sein.

Doch bei der Auslegung profaner Schriften, etwa antiker Autoren, stellten sich diese beiden Probleme - die voraussetzende Sinneinheit und der zeitliche Abstand - in aller Schärfe. Der Schelling-Schüler Friedrich Ast (1778-1841) versuchte sie zu lösen, indem er von der grundsätzlichen Einheit alles

Geistigen ausging. Das Fremde und zeitlich Ferne ist uns doch zugänglich, eben weil es auch geistig ist:

Alles Verstehen und Auffassen nicht nur einer fremden Welt, sondern überhaupt eines Anderen ist schlechthin unmöglich ohne die ursprüngliche Einheit und Gleichheit alles Geistigen und ohne die ursprüngliche Einheit aller Dinge im Geiste. Denn wie kann das Eine auf das andere einwirken, dieses die Einwirkung des anderen in sich aufnehmen, wenn nicht beide sich verwandt sind, das eine also dem anderen sich zu nähern, sich ihm ähnlich zu bilden oder umgekehrt dasselbe sich ähnlich zu bilden vermag? So würden wir weder das Altertum im Allgemeinen, noch ein Kunstwerk oder eine Schrift verstehen, wenn nicht unser Geist an sich und ursprünglich Eins wäre mit dem Geiste des Altertums so daß er den ihm nur zeitlich und relativ fremden Geist in sich selbst aufzunehmen vermag.⁸

Die Schwierigkeiten des Verstehens sind nur rein äußerlich, der Hermeneutiker mit philologischer Bildung kann den geistigen Kern unter diesen Äußerlichkeiten freilegen und sich auch selbst von ihnen freimachen:

Denn nur das Zeitliche und Äußere (Erziehung, Bildung, Lage usw.) ist es, was eine Verschiedenheit des Geistes setzt; wird von dem Zeitlichen und Äußeren, als der in Beziehung auf den reinen Geist zufälligen Verschiedenheit abgesehen, so sind sich alle Geister gleich. Und dies eben ist das Ziel der philologischen Bildung, den Geist vom Zeitlichen, Zufälligen und Subjektiven zu reinigen und ihm diejenige Ursprünglichkeit und Allseitigkeit zu erteilen, die den höheren und reinen Menschen notwendig ist, die Humanität: auf daß er das Wahre, Gute und Schöne in allen, wenn auch noch so fremden, Formen und Darstellungen auffasse, in sein eigenes Wesen es verwandelnd, und mit dem ursprünglichen, rein menschlichen Geiste, aus dem er durch die Beschränktheit seiner Zeit, seiner Bildung und Lage getreten ist, wiederum Eins werde.⁹

Zu diesem Verstehen benötige ich aber unbedingt Kenntnisse darüber,

in welchem Geist, in welcher Absicht, zu welcher Zeit, unter welchen Verhältnissen des öffentlichen und individuellen Lebens das vorliegende Werk vom Schriftsteller verfaßt ist. Die Geschichte der Literatur, der individuellen Bildung, des Lebens und der Schriften eines Schriftstellers ist also zum Verständnis jedes einzelnen Werkes erforderlich.¹⁰

Erkenntnis ist grundsätzlich möglich durch die Einheit alles Geistigen; der zeitliche Abstand zum Text wird durch Zusatzinformationen überbrückt, die ich allerdings - als Altertums-

forscher - wieder nur aus anderen antiken Schriften gewinnen kann. Wenn ich also versuche, über das bloß historische und grammatische Verständnis hinaus zum wahren geistigen Verständnis eines antiken Schriftstellers zu gelangen¹¹ - das ich dann gefunden habe, wenn ich ihn auch in seiner Beziehung zum allgemeinen Geist des Altertums sehe -, dann stellt sich wieder das oben genannte Zirkelproblem, diesmal auf der Ebene der Texte untereinander. Ast schreibt:

Auch hier tritt der oben bemerkte Zirkel ein, daß nämlich das Einzelne nur durch das Ganze und umgekehrt das Ganze nur durch das Einzelne verstanden werden kann, daß die Anschauung oder der Begriff der Erkenntnis des Einzelnen vorausgehen muß, und doch durch diese erst die Anschauung und der Begriff sich zu bilden scheinen. So wie oben, ist auch hier dieser Zirkel nur dadurch aufzulösen, daß die ursprüngliche Einheit des Besonderen und Allgemeinen, des Einzelnen und Ganzen als das wahre Leben beider anerkannt wird. Dann liegt in jedem einzelnen Elemente schon der Geist des Ganzen, und je weiter die Entwicklung des Einzelnen fortschreitet, um so klarer und lebendiger wird die Idee des Ganzen. Auch hier erzeugt sich der Geist nicht durch die Verbindung des Einzelnen, sondern er lebt ursprünglich schon im Einzelnen, und dadurch eben ist das Einzelne Offenbarung des Gesamtgeistes.¹²

Mit anderen Worten: Das Ganze A ist nicht die Summe seiner Teile a, b, c usw., sondern diese Teile "sind die einzelnen Entfaltungen des Einen A", "mit a ist, weil es nur Offenbarung des A ist, zugleich das A gesetzt, mit dem Einzelnen also zugleich das Ganze. ... Der Geist ist ja nirgends ein durch Einzelheiten zusammengesetztes, sondern ein ursprüngliches, einfaches, ungeteiltes Wesen."¹³

Verstehen ist nach Ast also kein additiver Vorgang, sondern ein Entfaltungsprozeß,¹⁴ der aber sehr wohl ein Ende hat: bei Ast ist der hermeneutische Zirkel nicht unendlich.

Friedrich Asts Hermeneutik beschränkt sich noch auf das Verstehen und Auslegen klassischer lateinischer und griechischer Texte. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), der Begründer der romantischen Hermeneutik, weitet ihr Feld und faßt sie als umfassende Theorie des menschlichen Verstehens überhaupt auf. Der Mensch ist immer schon hermeneutisch tätig, wenn er versucht, Sprache - egal ob schriftlich festgehalten oder im

lebendigen Gespräch - zu verstehen:

Ja, ich muß noch einmal darauf zurückkommen, daß die Hermeneutik auch nicht lediglich auf schriftstellerische Produktionen zu beschränken ist; denn ich ergreife mich sehr oft mitten im vertraulichen Gespräch auf hermeneutischen Operationen, wenn ich mich mit einem gewöhnlichen Grade des Verstehens nicht begnüge, sondern zu erforschen suche, wie sich wohl in dem Freunde der Übergang von dem einen Gedanken zum andern gemacht habe, oder wenn ich nachspüre, mit welchen Ansichten, Urteilen und Bestrebungen es wohl zusammenhängt, daß er sich über einen besprochenen Gegenstand grade so und nicht anders ausdrückt. ... Ja, ich gestehe, daß ich diese Ausübung der Hermeneutik im Gebiet der Muttersprache und im unmittelbaren Verkehr mit Menschen für einen sehr wesentlichen Teil des gebildeten Lebens halte, abgesehen von allen philologischen oder theologischen Studien.¹⁵

Schleiermacher ist aber, im Gegensatz zu Ast, recht skeptisch, was die Möglichkeit des Verstehens angeht. Zu Asts These der Offenbarung des Ganzen in seinen Teilen bemerkt er:

Herr Ast ... meint, dieser Geist brauche nicht erst zusammengesucht und gesetzt zu werden aus dem Einzelnen, sondern er sei in jedem Einzelnen schon gegeben, weil jedes altertümliche Werk nur eine Individualisation dieses Geistes wäre. Gegeben ohnstreitig in jedem einzelnen, aber ob auch aus jedem ohne weiteres erkennbar?¹⁶

Schleiermacher rechnet geradezu mit Verständnisschwierigkeiten und Mißverständnissen; sie sind ihm keine beiläufigen Störungen des Verständnisprozesses, sondern immer schon so massiv möglich, daß sie nur durch äußerstes Bemühen um eine strenge methodische Praxis auszuschalten sind.¹⁷ Wie könnte die aussehen?

Schleiermacher glaubt, zwei Klassen oder Typen von Text-Auslegern unterscheiden zu können: Das Interesse der einen richtet sich eher auf die Sprache eines Textes oder die Geschichte einer Epoche; die anderen wenden sich dagegen vor allem der Persönlichkeit des Schriftstellers zu und dem "ursprünglichen psychischen Prozeß der Erzeugung und Verknüpfung von Gedanken und Bildern".¹⁸ Sie fassen seine Sprache also lediglich als das Mittel auf, mit dem er seine Gedankengänge, auf die es ihnen eigentlich ankommt, ausdrücken will. Ihr Interesse gilt dem, was hinter der Sprache liegt.

Die erste Gruppe hat somit ein eher grammatisches Interesse

am Text, die zweite ein psychologisches an seinem Entstehen. Während nun die grammatischen Verständnisschwierigkeiten durch die Methode des Vergleichs überwunden werden - etwas Unverstandenes wird neben etwas verwandtes Verstandenes gehalten und so erschlossen¹⁹ -, ist man beim Verstehen der psychischen Prozesse weitgehend auf Vermutungen, Raten (Divination) angewiesen: Es geht darum, die "individuelle Kombinationsweise eines Autors" dadurch zu erfassen, "daß der Ausleger sich in die ganze Verfassung des Schriftstellers möglichst hineinversetzt".²⁰ So gewonnene Aussagen, das weiß auch Schleiermacher, lassen sich natürlich nicht beweisen, sondern nur behaupten: hier erlangt man "mehr divinatorische als demonstrative Gewißheit".²¹ Solches Verstehen wird umso umfassender sein, je mehr sich der Ausleger in den Schriftsteller hineingelebt hat,²² je mehr er ihm geistig verwandt ist. Wahres Verstehen beruht also letztlich, so Schleiermacher, auf Verwandtschaft im Geiste, Kongenialität.²³

Das Verstehen selbst ist ein Prozeß der Rekonstruktion, ein Nachvollzug des ursprünglichen Schaffensprozesses,²⁴ der dann seinen Höhepunkt findet, wenn man sagen kann, man habe den Autor besser verstanden, als er sich selbst verstanden hat:

... was ist wohl die schönste Frucht von aller ästhetischen Kritik über Kunstwerke der Rede, wenn nicht ein erhöhtes Verständnis von dem inneren Verfahren der Dichter und anderer Künstler der Rede von dem ganzen Hergang der Komposition vom ersten Entwurf an bis zur letzten Ausführung. Ja, ist überhaupt etwas Wahres an der Formel, die höchste Vollkommenheit der Auslegung sei die, einen Autor besser zu verstehen, als er selbst von sich Rechenschaft geben könne: so wird wohl nur eben dieses damit gemeint sein können;...²⁵

Das kann man selbstverständlich nur sagen, weil der Ausleger in diesem idealen Falle alle Stufen des Schaffensprozesses bewußt nachvollzogen hat, die der Schriftsteller selbst nur intuitiv, aus seiner Genialität schöpfend, hervorgebracht hat. Schleiermachers Hermeneutik, die, wie gesagt, der Kongenialität von Ausleger und Autor größte Bedeutung beimißt, setzt auch eine Genie-Ästhetik voraus, nach der der Künstler selbst nicht unbedingt der beste Interpret seines eigenen Werkes ist.

All dies scheint recht subjektiv zu sein, und die Bedeutung der Einfühlung für ein wahres Verstehen ist manchmal von Schleiermacher-Interpreten noch zusätzlich über Gebühr betont worden. Das ergibt ein schiefes Bild. Schleiermacher war sich bewußt, daß - wenn auch die grammatische Seite eines Textes vor allem mit der komparativen Methode zu untersuchen wäre, die psychologische aber mit der divinatorischen - doch diese Methoden den Seiten nicht eindeutig zuzuordnen wären: Auch beim Lösen grammatischer Probleme kann man nicht ganz ohne Divination auskommen, beim Nachvollzug des Schaffensprozesses nicht ohne den Vergleich des einen mit dem anderen Text.²⁶ Beide Verfahren sind notwendig in bezug auf beide Seiten und müssen miteinander kombiniert werden, damit sich in ihrem dauernden Wechsel - in "zusammengesetzter Operation"²⁷ - ein vollkommenes Verständnis einstellt.²⁸

Das Verstehen ist also nach Schleiermacher ein Prozeß, der immer mit einem kühnen, divinatorischen Vorgriff beginnt, der aber im Verlauf des Prozesses komparativ abgesichert werden muß:

... dieses Geschäft des Verstehens und Auslegens ist ein stetiges, sich allmählich entwickelndes Ganze [sic], in dessen weiterem Verlauf wir uns immer mehr gegenseitig unterstützen, indem jeder den übrigen Vergleichspunkte und Analogien hergibt, das aber auf jedem Punkt immer wieder auf dieselbe ahndende Weise beginnt.²⁹

Schleiermachers Auslegungs-Theorie ist also nicht eine reine Gefühls- oder Einfühlungs-Hermeneutik, als die sie häufig mißverstanden wird. Sie bemüht sich vielmehr, durch vorbereitetes Erraten und absichernden Vergleich, über einen kongenialen Nachvollzug und Erhellung der Sprache zu einem Verstehen zu gelangen, das nicht mehr selbstverständlich ist, sondern erst gegen tiefverwurzelte Widerstände errungen werden muß.

3. Wilhelm Dilthey (1833-1911)

Es findet sich also schon bei Friedrich Schleiermacher eine gewisse Skepsis, was die Möglichkeit von Erkenntnis und Verstehen angeht. Aber wenn man - nach Schleiermacher - auch

laufend mit Verständnisschwierigkeiten und Mißverständnissen zu rechnen hat, so lassen sich diese doch letztlich ausräumen. Schleiermacher zweifelt nicht an der objektiven Existenz seines Gegenstandes und hält ihn auch für grundsätzlich zugänglich.

Erst im Historismus wird sich die Hermeneutik des Problems der Geschichtlichkeit des erkennenden Subjektes bewußt. Ist das erkennende Subjekt selbst geschichtlich, so kann auch der Gegenstand, auf den sich sein Erkenntnisinteresse richtet, nicht naiv als "objektiv gegeben" angesehen werden (vgl. III,1). An jedem geschichtlichen Gegenstand können wir nur das wahrnehmen, was von ihm übrig geblieben ist, was noch wirkt.

Im Bewußtsein dieser gewiß nicht einfachen Lage versuchte der Philosoph Wilhelm Dilthey, wie oben schon angedeutet, eine theoretische Grundlegung der Geisteswissenschaften im Gegensatz zu den erfolgreichen Naturwissenschaften. Diltheys Ziel war, die Ebenbürtigkeit und Eigenständigkeit der Geisteswissenschaften zu beweisen, und eben dies, das Bestreben, Gleichwertigkeit trotz fehlender Gleichartigkeit nachzuweisen, kennzeichnet alle seine Schriften zu diesem Thema.

Dilthey beginnt seine Überlegungen mit der Feststellung, daß die Naturwissenschaften sich mit äußeren Tatsachen beschäftigen, die Geisteswissenschaften jedoch mit innerer Wirklichkeit. Er sieht das als einen großen Vorteil an, weil die äußere Wirklichkeit der Naturwissenschaften uns erst durch die Sinne vermittelt wird, während die innere Erfahrung und Wahrnehmung unmittelbar ist.³⁰ Was in mir ist, ist mir direkt zugänglich und somit gewiß. Es stellt sich immer schon als Ganzes, als erlebter Zusammenhang, dar. Was heißt das?

Im Laufe seines Lebens macht der Mensch die unterschiedlichsten Erfahrungen, hat er die unterschiedlichsten Erlebnisse, die aber nicht unverbunden nebeneinander stehen. Vielmehr bilden sie, gerade weil er sie erlebt, einen Zusammenhang, der ihm mit der Zeit bewußt wird. Dieser Vorgang, wie sich aus einzelnen Erlebnissen ein von uns als bedeutungsvoll empfundenes Ganzes formt, dient Dilthey als Modell für den Pro-

zeß des geschichtlichen Verstehens überhaupt.³¹

Die höchste Form des Verstehens des Lebens, Ergebnis der "Selbstbesinnung des Menschen über seinen Lebensverlauf", ist für Dilthey die Selbstbiographie. Hier ist der, der den Lebenslauf "versteht, identisch mit dem, der ihn hervorgebracht hat."³² Was aber heißt hier Verstehen? Dilthey schreibt:

Indem wir zurückblicken in der Erinnerung, erfassen wir den Zusammenhang der abgelaufenen Glieder des Lebensverlaufs unter der Kategorie ihrer Bedeutung. Wenn wir in der Gegenwart leben, die von Realitäten erfüllt ist, erfahren wir im Gefühl ihren positiven oder negativen Wert, und wie wir uns der Zukunft entgegenstrecken, entsteht aus diesem Verhalten die Kategorie des Zweckes [Hvhbg. CB].³³

Das Chaos der einzelnen Momente des Lebens erhält aber erst Ordnung und Sinn, wenn die Teil-Erlebnisse in ihrem Bedeutungszusammenhang erkannt werden:

Nur die Kategorie der Bedeutung überwindet das bloße Nebeneinander, die bloße Unterordnung [sic] der Teile des Lebens. Und wie Geschichte Erinnerung ist und dieser Erinnerung die Kategorie der Bedeutung angehört, so ist diese eben die eigenste Kategorie geschichtlichen Denkens.³⁴

Hier hat Dilthey also schon Erkenntnisse aus dem persönlichen Bereich auf den der Geschichte übertragen, eben weil das Verstehen des individuellen Lebenszusammenhanges für ihn ein Modell des Verstehens überhaupt ist. Aber bevor wir uns diese Übertragung näher ansehen, muß noch festgehalten werden, daß dieses Verstehen des Lebens selbstverständlich ein un abgeschlossener Prozeß ist, in dem sich Perspektiven verschieben und alte Deutungen im Rückblick verändert werden. Die Ereignisse oder Erlebnisse werden also "der Gewalt einer rückblickenden Interpretation unterworfen", wie Jürgen Habermas bemerkt hat.³⁵ Für Dilthey ist dieses Verstehen meiner selbst die unabdingbare Grundlage für das Verstehen des anderen,³⁶ wie ich mir andererseits erst in der Begegnung mit dem anderen meiner eigenen Individualität bewußt werden kann.³⁷

Wie aber geht das Verstehen des anderen vor sich, wo doch bis jetzt nur von der inneren Wahrnehmung und inneren Erfahrung die Rede war? Dilthey geht wieder vom praktischen Leben aus: "Hier sind die Personen auf den Verkehr miteinander angewiesen. Sie müssen sich gegenseitig verständlich machen. Einer

muß wissen, was der andere will. So entstehen zunächst die elementaren Formen des Verstehens."³⁸ Ich treffe z.B. einen anderen Menschen, der mich anlächelt. Weil ich nun von mir selbst und aus der Vergangenheit weiß, daß ein Lächeln auf einen bestimmten Gemütszustand verweist, ihn ausdrückt, nehme ich an, daß der lächelnde andere sich in eben dieser Gemütsverfassung befindet; ich habe sein Verhalten in einem Analogie-Schluß gedeutet.

Wenn ich tiefer in die Persönlichkeit meines Gegenübers eindringen möchte, werde ich wohl versuchen, aus einer Reihe "einzelne[r] Lebensäußerungen das Ganze des Lebenszusammenhanges"³⁹ zu erschließen; ich gehe dann induktiv vor.

Analogieschluß und Induktionsschluß, das räumt Dilthey ein, können mir keine letzte Gewißheit geben, ob ich den anderen auch wirklich verstanden habe - ich bewege mich bloß im Bereich der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit.

Eine höhere Form des Verstehens wird erreicht, wenn ich mich, aufgrund des Verständnisses meines eigenen Lebens, so in den andern hineinversetzen kann, daß mir sein Lebenszusammenhang klar wird:

Die Stellung, die das höhere Verstehen seinem Gegenstande gegenüber einnimmt, ist bestimmt durch seine Aufgabe, einen Lebenszusammenhang im Gegebenen aufzufinden. Dies ist nur möglich, indem der Zusammenhang, der im eigenen Erleben besteht und in unzähligen Fällen erfahren ist, mit all den in ihm liegenden Möglichkeiten immer gegenwärtig und bereit ist. Diese in der Verständnisaufgabe gegebene Verfassung nennen wir ein Sichhineinversetzen, sei es in einen Menschen oder ein Werk. ... Auf der Grundlage dieses Hineinversetzens, dieser Transposition entsteht nun aber die höchste Art, in welcher die Totalität des Seelenlebens im Verstehen wirksam ist - das Nachbilden oder Nacherleben.⁴⁰

Im Nacherleben, der höchsten Form des Verstehens, das, wie alles Verstehen, auf einer Verwandtschaft und Gemeinsamkeit zwischen Verstehendem und Verstandenem beruht, kann ich mir die "geistige Welt" aneignen. Ich trete aus der Beschränktheit meiner zeitlichen, bedingten Existenz heraus und habe teil an anderem geistigem Leben: Kunst und Geschichte befreien mich aus meiner Beschränktheit, auch das Vergangene wird mir gegenwärtig.⁴¹

Doch wenn ich mir selbst auch noch so sicher bin, daß ich vollkommen verstanden habe - diesem Verstehen haftet doch etwas Subjektives an, es läßt sich letztlich nicht logisch beweisen, wie Dilthey selbst erkennt:

... so ergab sich uns die zentrale Leistung des Verstehens für den Aufbau der Geisteswissenschaften. Es zeigte sich aber auch, daß dasselbe nicht einfach als eine Denkleistung aufzufassen ist: Transposition, Nachbilden, Nacherleben - diese Tatsachen wiesen auf die Totalität des Seelenlebens hin, die in diesem Vorgang wirksam ist. Hierin steht es mit dem Erleben selbst in Zusammenhang, das eben nur ein Innwerden der ganzen seelischen Wirklichkeit in einer gegebenen Lage ist. So ist in allem Verstehen ein Irrationales, wie das Leben selber ein solches ist; es kann durch keine Formel logischer Leistungen repräsentiert werden. Und eine letzte, obwohl ganz subjektive Sicherheit, die in diesem Nacherleben liegt, vermag durch keine Prüfung des Erkenntniswertes der Schlüsse ersetzt zu werden, in denen der Vorgang des Verstehens dargestellt werden kann. Das sind die Grenzen, die der logischen Behandlung des Verstehens durch dessen Natur gesetzt sind.⁴²

All diese Ausführungen lassen es nötig scheinen, zwei zusammenhängende Punkte noch näher zu klären:

1. Was habe ich eigentlich mit einem gegebenen Text gemeinsam, in den ich mich hineinversetzen soll wie in einen Menschen?

2. Bedeutet das letzte Zitat, daß "objektive Erkenntnis" in den Geisteswissenschaften gar nicht möglich ist?

Verstehen, das ist hier schon mehr als einmal festgehalten worden, setzt Gemeinsamkeit voraus, es ist, in Diltheys Worten, "ein Wiederfinden des Ich im Du."⁴³ Abstrakter gesprochen: Subjekt und Objekt müssen beide an einem Dritten teilhaben, damit Verstehen überhaupt möglich ist.

Dilthey nennt dieses Dritte, über das ich den anderen verstehe, den "objektiven Geist". Was ist darunter zu verstehen?

Sein Gebiet reicht von dem Stil des Lebens, den Formen des Verkehrs zum Zusammenhang der Zwecke, den die Gesellschaft sich gebildet hat, zu Sitte, Recht, Staat, Religion, Kunst, Wissenschaften und Philosophie.⁴⁴

Der "objektive Geist" umfaßt also alle geistigen Hervorbringungen der Menschheit - auch die der Vergangenheit -, so wie

sie sich in den oben genannten Formen und Systemen geordnet haben. Der objektive Geist ist nämlich, wie das Leben, immer schon gegliederte Ordnung, er hat feste und regelmäßige Strukturen (Dilthey verwendet tatsächlich schon dieses Wort).⁴⁵

In dieser Welt des objektiven Geistes vollzieht sich alles Verstehen der Menschen; ich teile sie mit anderen, weil wir gemeinsam in ihr aufgewachsen sind:

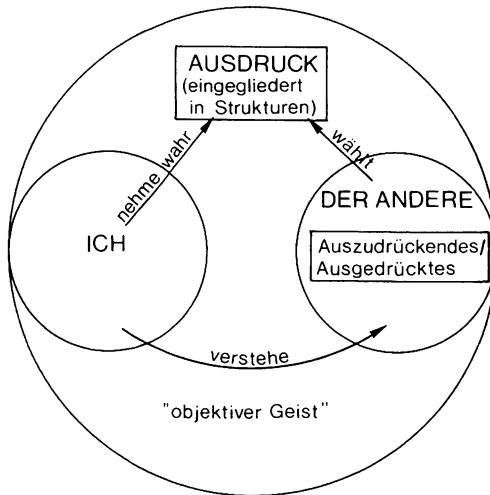
Das Kind wächst heran in einer Ordnung und Sitte der Familie, die es mit deren anderen Mitgliedern teilt, und die Anordnung der Mutter wird von ihm im Zusammenhang hiermit aufgenommen. Ehe es sprechen lernt, ist es schon ganz eingetaucht in das Medium von Gemeinsamkeiten. Und die Gebärden und Mienen, Bewegungen und Ausrufe, Worte und Sätze lernt es nur darum verstehen, weil sie ihm stets als dieselben und mit derselben Beziehung auf das, was sie bedeuten und ausdrücken, entgegenkommen. So orientiert sich das Individuum in der Welt des objektiven Geistes.⁴⁶

Was ein anderer mir mitteilen will, ist mir nicht fremd, weil der Ausdruck, den er wählt, um sich mitzuteilen, aus dem gemeinsamen Bereich des "objektiven Geistes" stammt. Eben deshalb ist es mir möglich, in einem Analogie-Schluß das hinter dem Ausdruck liegende Geistige zu erkennen. Dieser Zusammenhang von Ausdruck und Ausgedrücktem ist umso leichter zu erkennen, als das Gemeinsame - der "objektive Geist" - eine (s.o.) gegliederte Ordnung ist, so daß mir die Äußerung des anderen nicht vereinzelt entgegentritt, sondern immer schon einen strukturierten Zusammenhang hervorruft:

Die Lebensäußerung, die das Individuum auffaßt, ist ihm in der Regel nicht nur diese als eine einzelne, sondern ist gleichsam erfüllt von einem Wissen über Gemeinsamkeit und von einer in ihr gegebenen Beziehung auf ein Inneres.

Und so ist nach der Beziehung zwischen der Lebensäußerung und dem Geistigen, die innerhalb dieser Gemeinsamkeit besteht, die Ergänzung des der Lebensäußerung zugehörigen Geistigen zugleich mit der Einordnung in ein Gemeinsames gegeben.⁴⁴

Graphisch läßt sich das so darstellen:



Selbstverständlich ist dieses Verstehen umso schwieriger, je größer der zeitliche oder kulturelle Abstand zwischen Subjekt und Objekt ist:⁴⁸ ein Ritus australischer Ureinwohner erschließt sich nicht so ohne weiteres dem Verständnis eines modernen Europäers. Der Zusammenhang der ganzen geistigen Welt mag einsehbar sein, doch

diese Selbigkeit des Geistes im Ich, im Du, in jedem Subjekt einer Gemeinschaft, in jedem System der Kultur, schließlich in der Totalität des Geistes und der Universalgeschichte⁴⁹

ausfindig zu machen, scheint zumindest nicht einfach. Dilthey glaubt, im Zusammenhang von einzelnen "Typen" und Allgemeinmenschlichem eine Lösung gefunden zu haben:

Die Voraussetzung des Verfahrens nimmt aber durch die Versenkung in das Einzelne, durch die Vergleichung dieses Einzelnen mit anderem immer entwickeltere Formen an, und so führt das Geschäft des Verstehens in immer größere Tiefen der geistigen Welt. Wie der objektive Geist eine Ordnung in sich enthält, die in Typen gegliedert ist, so ist auch in der Menschheit gleichsam ein Ordnungssystem enthalten, das von der Regelmäßigkeit und der Struktur im Allgemeinmenschlichen zu den Typen führt, durch welche das Verstehen die Individuen auffaßt. Geht man davon aus, daß diese sich nicht durch qualitative Verschiedenheiten voneinander unterscheiden, sondern gleichsam durch die Betonung der einzelnen Momente, wie man diese auch

psychologisch ausdrücken mag, dann liegt in ihr das innere Prinzip der Individuation.⁵⁰

Das Modell des objektiven Geistes bleibt so gültig, und damit ist auch der erste Punkt von S. 111 geklärt: der Text - als System von Ausdrücken - ist Teil des gemeinsamen objektiven Geistes - über ihn verstehe ich das Geistige des anderen.

Es sollte noch darauf hingewiesen werden, daß sich diese Position Diltheys natürlich unterscheidet von seiner früheren, in der er eher die psychologische Seite des Verstehens betonte (vgl. S. 109f.).⁵¹ Mit dem Begriff des objektiven Geistes nähert sich Dilthey dem Objektivitätsverständnis der Naturwissenschaften,⁵² oder er fällt zurück, wie Habermas ihm vorhält, in "Objektivismus".⁵³ Damit wären wir beim zweiten Punkt von S. 111 angelangt, nämlich der Frage, ob und wie "objektive Erkenntnis" in den Geisteswissenschaften überhaupt möglich ist.

Dilthey ist sich der prinzipiellen Schwierigkeiten wohl bewußt, er formuliert sie als drei Aporien (= ausweglose Probleme):

1. "Wie kann eine Individualität eine ihr sinnlich gegebene fremde individuelle Lebensäußerung zu allgemeingültigem objektivem Verständnis sich bringen?"
2. Wie kann ich das Einzelne aus dem Ganzen verstehen, wenn doch das Ganze aus den einzelnen Teilen besteht?
3. Da "schon jeder einzelne seelische Zustand ... von uns nur verstanden [wird] von den äußeren Reizen aus, die ihn hervorriefen", müßte ich eigentlich das ganze Umfeld eines Ereignisses kennen, um es zu verstehen - solches Verstehen würde sich aber nicht mehr vom Erklären unterscheiden."⁵⁴

All dies sind uns schon bekannte Probleme der Hermeneutik; nach Dilthey sind sie alle auf eines zurückzuführen: Wie kann ich aus einzelnen Erfahrungen zu allgemeingültigem Wissen kommen?⁵⁵ Das ist das Grundproblem, denn "die ganze philologische und geschichtliche Wissenschaft ist auf die Voraussetzung gegründet, daß dies Nachverstehen des Singulären zur Objektivität erhoben werden könne."⁵⁶

Dilthey glaubt, die Lösung im "historischen Bewußtsein" ge-

funden zu haben. Zwar bedarf es besonderer persönlicher, genialer Virtuosität in der Kunst der Auslegung,⁵⁷ aber vollkommenes Verstehen ist möglich.⁵⁸ Denn im historischen Bewußtsein weiß ich um die geschichtliche Bedingtheit meines Standortes, kann ihn gerade deshalb mit reflektieren und mich so von ihm lösen. Indem die Hermeneutik ihre eigene Geschichtlichkeit erkennt, erhebt sie sich selbst aus ihrer Beschränktheit und wird universal:

Das geschichtliche Bewußtsein muß sich über das Verfahren einer einzelnen Zeitepoche erheben, und es kann dies leisten, indem es alle vorausgegangenen Richtungen innerhalb des Zweckzusammenhangs der Interpretation und Kritik, der Poesie und der Beredsamkeit in sich versammelt, gegeneinander abwägt und abgrenzt, ihren Wert aus ihrem Verhältnis zu diesem Zweckzusammenhang selbst aufklärt, die Grenzen, in welchen sie seiner menschlichen Tiefe genügen, bestimmt, und so schließlich alle diese geschichtlichen Richtungen innerhalb eines Zweckzusammenhangs als eine Reihe in ihm enthaltener Möglichkeiten begreift. Für diese geschichtliche Arbeit ist es nun aber von entscheidender Bedeutung, daß sie mit den Formeln der Kunstlehre als mit Abkürzungen geschichtlicher Richtungen rechnen darf. So liegt also in dem Denken über das Verfahren, durch welches ein Zweckzusammenhang die in ihm enthaltenen Aufgaben zu lösen vermag, eine innere Dialektik, welche dies Denken durch geschichtlich begrenzte Richtungen hindurch, durch Formeln hindurch, welche diesen Richtungen entsprechen, fortschreiten läßt zu einer Universalität, die immer und überall an das geschichtliche Denken gebunden ist. So wird hier, wie überall, das geschichtliche Denken selbst schöpferisch, indem es die Tätigkeit des Menschen in der Gesellschaft über die Grenzen des Momentes und des Ortes erhebt.⁵⁹

Man mag mit einigem Recht daran zweifeln, daß dies eine befriedigende Lösung ist. Es scheint, daß Diltheys Versuch, die Eigenständigkeit und Eigenartigkeit der Geisteswissenschaften zu begründen, ihnen aber zugleich auch dieselbe Strenge der objektiven Erkenntnis zuzusprechen wie den Naturwissenschaften, ihn in unentwirrbare Verstrickungen geführt hat. So lag es in der Natur der Sache - der Hermeneutik -, daß andere Lösungsvorschläge folgten.

4. Hans-Georg Gadamer (geb. 1900)

Hans-Georg Gadamer's überaus einflußreiches Werk Wahrheit und Methode,⁶⁰ das 1960 zum ersten Mal erschien und bis heute vier Auflagen erlebt hat, befaßt sich mit allen traditionellen Problemen der Hermeneutik und beansprucht, sie einer Lösung zuzuführen. Gadamer versucht dies allerdings nicht mit einer knappen, leicht nachvollziehbaren Argumentation zu erreichen, sondern er entwickelt seine Position in epischer Breite, geht ausführlich auf die Geschichte bestimmter Begriffe ein, referiert die Vorarbeiten Schleiermachers, Diltheys und manch anderer, untersucht die Auffassung von Sprache in der klassischen griechischen Philosophie usw., denn es geht ihm darum, über die "Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst" (1ff.) und die "Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften" (162ff.) zur "Ontologische[n] Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache" zu gelangen (361ff.).

Wahrheit und Methode soll keine "Methodenlehre der Geisteswissenschaften [sein]", sondern der Versuch einer Verständigung über das, was die Geisteswissenschaften über ihr methodisches Selbstverständnis hinaus in Wahrheit sind und was sie mit dem Ganzen unserer Welterfahrung verbindet" (XXIX).⁶¹ Ebenso will Gadamer auch keine allgemeine Theorie der Interpretation liefern, "sondern das allen Verstehensweisen Gemeinsame auf...suchen und ... zeigen, daß Verstehen niemals ein subjektives Verhalten zu einem gegebenen 'Gegenstande' ist, sondern zur Wirkungsgeschichte, und das heißt: zum Sein dessen gehört, was verstanden wird" (XIX). Hier ist deutlich das alte Subjekt-Objekt-Problem angesprochen, auch eine Lösung wird schon angedeutet, die es im folgenden - in aller gerafften Kürze - nachzuvollziehen gilt. Am Ende wird uns die Hermeneutik nicht bloß als Lehre von der Auslegung von Texten - sei es in der Literatur, sei es in der Theologie oder im Rechtswesen - erscheinen, sondern sie wird mit einem universalen Anspruch auftreten: "Hermeneutik ist," so Gadamer, "... ein universaler Aspekt der Philosophie und nicht nur die methodische Basis der sogenannten Geisteswissenschaften" (451).⁶²

Gadamer stellt von Anfang an klar, daß er nicht vorhat, wie etwa Dilthey, die Geisteswissenschaften am Objektivitätsideal der Naturwissenschaften oder der modernen Wissenschaften überhaupt zu messen; denn gerade Diltheys Versuche machten deutlich, "welcher Zwang von dem Methodendenken der modernen Wissenschaft ausgeht und daß es darauf ankommen muß, die in den Geisteswissenschaften getätigte Erfahrung und die in ihnen erreichbare Objektivität angemessener zu beschreiben" (228). Sein Anliegen ist demnach,

Erfahrung von Wahrheit, die den Kontrollbereich wissenschaftlicher Methodik übersteigt, überall aufzusuchen, wo sie begegnet und auf die ihr eigene Legitimation zu befragen. So rücken die Geisteswissenschaften mit Erfahrungsweisen zusammen, die außerhalb der Wissenschaft liegen: mit der Erfahrung der Philosophie, mit der Erfahrung der Kunst und mit der Erfahrung der Geschichte selbst. Das alles sind Erfahrungsweisen, in denen sich Wahrheit kundtut, die nicht mit den methodischen Mitteln der Wissenschaft verifiziert werden kann (XXVII/XXVIII),

die auch auf keinem anderen Wege erreichbar ist als im Verstehen.

Nach Gadamer ist aber diese Art von Wahrheit nicht beschränkter als die methodisch gesicherte Erkenntnis der Wissenschaften, im Gegenteil: Hermeneutik kann zum Bewußtsein bringen, "was die Methodik der Wissenschaften für ihren eigenen Fortschritt zahlt, welche Abblendungen und Abstraktionen sie zuzumutet, durch die sie das natürliche Bewußtsein hinter sich läßt."⁶³ Das heißt: der Naturwissenschaftler erfaßt ja gar nicht die ganze Wahrheit; die "Fakten", mit denen er arbeitet, sind immer schon konstruierte, von ihm selbst gesetzte. Durch die Art seiner Fragestellung und Anordnung seines Experiments beschränkt der Forscher die Gesamtheit der Erfahrungswelt, widmet sich einem manipulierten Ausschnitt: die Erkenntnisse, die er erhält, sind "objektiv" nur in dem Sinne, daß sie offenbar technisch umsetzbar sind - die philosophische Wahrheitsfrage bleibt davon jedoch unberührt. In den Naturwissenschaften und den modernen Wissenschaften, die sich an ihnen orientieren, schaltet sich das erlebende Subjekt selbst aus, in den Geisteswissenschaften soll es solche "restringierte Erfahrung"⁶⁴ (Habermas) nicht geben. Es geht also gar

nicht um die Grenzen der Hermeneutik, sondern um die Grenzen des wissenschaftlichen Bewußtseins, das die Wahrheit, die z.B. in der Kunst erfahren wird, nicht fassen kann (XXVIII), weil es auf andersartige Wahrheiten aus ist (93).

Wenn es aber stimmt, "daß die Erfahrung der Kunst eine Erkenntnisweise eigener Art ist" (93), dann ist es Aufgabe der Hermeneutik, dieses Verstehen miteinzubeziehen: "Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen" (157, [Hvhbg. im Original]).

Andererseits gilt aber auch:

Die Hermeneutik muß ... umgekehrt im ganzen so bestimmt werden, daß sie der Erfahrung der Kunst gerecht wird. Das Verstehen muß als ein Teil des Sinn-geschehens gedacht werden, in dem der Sinn aller Aussagen - derjenigen der Kunst und derjenigen aller sonstigen Überlieferung - sich bildet und vollendet (157).

Das ist also der Sinn der Formulierung "Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst": Im Kunstverstehen sieht Gadamer ein Modell der Wahrheitserkenntnis außerhalb des engen Rahmens der methodischen Wissenschaften.

Verstehen faßt nun Gadamer nicht als irgendeine menschliche Verhaltensweise auf. Es ist, darin folgt er dem Philosophen Martin Heidegger (1889-1976), "die Seinsweise des Daseins selber" (XVIII), d.h. alles Dasein versteht sich immer schon selbst, legt sich selbst aus.⁶⁵ Das Verstehen ist "die ursprüngliche Vollzugsform des Daseins" (245), "der ursprüngliche Seinscharakter des menschlichen Lebens selber" (246). Wenn Heidegger "Dasein" definiert als "Seiendes, das sich in seinem Sein verstehend zu diesem Sein verhält",⁶⁶ dann wird Verstehen zu einem Existenzial,⁶⁷ zu einer Grundverfassung der menschlichen Existenz.

Schauen wir uns nun an, wie nach Gadamer - ausgehend von diesen zwei Punkten, a) dem weiten Wahrheitsbegriff der Hermeneutik, b) dem Verstehen als Existenzial - das Verstehen und das Erkennen von Wahrheit vor sich geht (denn Gadamer will ja weniger vorschreiben als vielmehr festhalten, "was die Geisteswissenschaften ... in Wahrheit sind.").

Wir können uns einem Text nicht voraussetzungslos nähern. Es gibt keinen Punkt Null des Verstehens, sondern wir bringen

immer schon bestimmte Einstellungen mit, Erwartungen, ein Vorverständnis, ein Vorurteil. Erst wenn ich mir diese Erwartungen bewußt gemacht habe, kann ich dem Text offen begegnen, sonst bleiben sie unkontrolliert: "Die Reflexion eines gegebenen Vorverständnisses bringt etwas vor mich, was sonst hinter meinem Rücken geschieht."⁶⁸

Meine Vorurteile sind nicht negativ zu sehen, sie dürfen gar nicht um jeden Preis vorher ausgeschaltet werden. Es sind vielmehr Vor-Urteile, die ich voll in den Verstehensprozeß miteinbringen muß, damit sich in der Konfrontation mit dem Text zeigen kann, ob sie zu Recht oder Unrecht bestehen. Das "Vorwissen" ist das tragende Medium jedes Verstehens (523), aber ich setze meine Vor-Urteile stets von neuem aufs Spiel,⁶⁹ lasse mich vom Text eines Besseren belehren, indem ich, gegebenenfalls, anerkenne: er ist anders, als ich dachte (vgl. 252-55).

Das Verstehen selbst läßt sich wieder mit der Figur des hermeneutischen Zirkels beschreiben. Gadamer gibt ein anschauliches Beispiel:

Wir kennen das aus der Erlernung der alten Sprachen. Wir lernen da, daß wir einen Satz erst 'konstruieren' müssen, bevor wir die einzelnen Teile des Satzes in ihrer sprachlichen Bedeutung zu verstehen suchen. Dieser Vorgang des Konstruierens ist aber selber schon dirigiert von einer Sinnerwartung, die aus dem Zusammenhang des Vorangegangenen stammt. Freilich muß sich diese Erwartung berichtigen lassen, wenn der Text es fordert. Das bedeutet dann, daß die Erwartung umgestimmt wird und daß sich der Text unter einer anderen Sinnerwartung zur Einheit einer Meinung zusammenschließt. So läuft die Bewegung des Verstehens stets vom Ganzen zum Teil und zurück zum Ganzen (275).

Nun ist die Figur des hermeneutischen Zirkels, wie Heidegger schon selbst einräumte, "nach den elementarsten Regeln der Logik *circulus vitiosus*".⁷⁰ also ein Teufelskreis ohne Ausweg. Wer aber versucht, ihn zu vermeiden, so Heidegger, mißversteht das Verstehen vollkommen:⁷¹ "Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen. Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existenzialen Vor-

struktur des Daseins selbst."⁷²

Mit anderen Worten: im hermeneutischen Zirkel haben wir die Form des Verstehens als Existenzial vor uns, er ist "überhaupt nicht ein 'methodischer' Zirkel, sondern beschreibt ein ontologisches Strukturmoment des Verstehens" (277).⁷³

So gesehen hat der Zirkel wirklich eine positive Funktion, weil in seiner Bewegung nicht nur der strenge Gegensatz von Teil und Ganzem aufgelöst wird, sondern auch der zwischen Vorverständnis und Text, letztlich auch, wie jetzt weiter ausgeführt wird, der zwischen Subjekt und Objekt:

Es gibt keine Polarisierung von Erkenntnissubjekt und -objekt, sondern einen ständigen Wechselbezug, in welchem sich die Bedeutung des Objekts ebenso verändert wie die Selbstauffassung des erkennenden Subjekts.⁷⁴

Wie geht das vor sich?

Ein altes hermeneutisches Bild, das den Vorgang des Textverstehens veranschaulicht, ist das des Gesprächs.⁷⁵ Auch Gadamer greift darauf zurück. Grundvoraussetzungen jedes echten Gesprächs sind die Anerkennung des anderen als gleichberechtigten Partners und die Bereitschaft, in aller Offenheit auf ihn einzugehen und seine Anschauungen erst einmal gelten zu lassen (vgl. 363). Akzeptiere ich seine Gleichrangigkeit, so bin ich auch bereit, ihn in seiner Andersheit anzuerkennen, ja, mein eigenes Selbstverständnis bildet sich gerade in der Begegnung mit dem anderen, der mir - als Gesprächspartner - gleich, doch - in seiner Individualität - anders ist: "Ich-Identität und umgangssprachliche Kommunikation sind komplementäre Begriffe."⁷⁶

Das echte Gespräch ist ein ständiger Wechsel von Frage und Antwort, Geben und Nehmen, Vergewisserung und Verunsicherung, Aneinandervorbeireden und Miteinanderübereinkommen (vgl. 350). Genauso läuft Textverstehen ab. Grundvoraussetzung ist auch hier Offenheit, die Bereitschaft, das eigene Vor-Urteil an neuen Erfahrungen zu überprüfen:

Wer einen Text verstehen will, ist ... bereit, sich von ihm etwas sagen zu lassen. Daher muß ein hermeneutisch geschultes Bewußtsein für die Andersheit des Textes von vornherein empfänglich sein. Solche Empfänglichkeit setzt aber weder sachliche 'Neutralität'

noch gar Selbstauslöschung voraus, sondern schließt die abhebende Aneignung der eigenen Vormeinungen und Vorurteile ein. Es gilt, der eigenen Voreingenommenheit innewohnend, damit sich der Text selbst in seiner Andersheit darstellt und damit in die Möglichkeit kommt, seine sachliche Wahrheit gegen die eigene Vormeinung auszuspielen (253/54).

So kann es zwischen mir und dem Text zu einem echten Dialog kommen, in dem nicht nur ich rede und Fragen stelle: "Zwar redet ein Text nicht so zu uns wie ein Du. Wir, die Verstehenden, müssen ihn von uns aus erst zum Reden bringen" (359); aber die Antworten und Fragen des Textes sind umso vernehmlicher, je flexibler ich auf ihn eingehe, je vollkommener ich die "Bedingungen des Auslegungsprozesses" (E. Betti), nämlich Interesse, Aufmerksamkeit, Aufgeschlossenheit und Selbstverleugnung (i.S.v. Von-sich-absehen) erfülle.⁷⁷ Der protestantische Theologe Rudolf Bultmann faßte diesen Zusammenhang von Vor-Urteil, Frage und Antwort, Sich-einbringen und Sich-in-Frage-stellen-lassen folgendermaßen zusammen:

Ohne solches Vorverständnis und die durch es geleiteten Fragen sind die Texte stumm. Es gilt nicht, das Vorverständnis zu eliminieren, sondern es ins Bewußtsein zu erheben, es im Verstehen des Textes kritisch zu prüfen, es aufs Spiel zu setzen, kurz es gilt: in der Befragung des Textes sich selbst durch den Text befragen zu lassen, seinen Anspruch zu hören.⁷⁸

Wenn das Gespräch das Modell allen Verstehens ist, dann ist in der Tat die Auffassung, erkennendes Subjekt und erkanntes Objekt seien voneinander getrennt zu sehen, unangebracht und überholt. In enger Wechselbeziehung existieren und verändern sich beide: ihre Einheit im Prozeß des Verstehens ist unteilbar.

Gadamer geht noch einen Schritt weiter und stellt fest, daß das Gespräch selbst das eigentliche Subjekt ist:

Wir sagen zwar, daß wir ein Gespräch 'führen', aber je eigentlicher ein Gespräch ist, desto weniger liegt die Führung desselben in dem Willen des einen oder anderen Partners. So ist das eigentliche Gespräch niemals das, das wir führen wollten. Vielmehr ist es im allgemeinen richtiger zu sagen, daß wir in ein Gespräch geraten, wenn nicht gar, daß wir uns in ein Gespräch verwickeln. ... Was bei einem Gespräch 'herauskommt', weiß keiner vorher. Die Verständigung oder ihr Mißlingen ist wie ein Geschehen, das sich an uns vollzogen hat. ... All das bekundet, daß das Gespräch seinen eigenen Geist

hat, und daß die Sprache, die in ihm geführt wird, ihre eigene Wahrheit in sich trägt, d.h. etwas 'entbirgt' und heraustreten läßt, was fortan ist (361).

Diese Komponente des Gadamerischen Denkens, die den Menschen zu etwas Passivem macht, tritt noch an anderen Stellen von Wahrheit und Methode zutage, sie durchzieht sein ganzes Werk. So heißt es z.B. im Vorwort: "Nicht, was wir tun, nicht, was wir tun sollten, sondern was über unser Wollen und Tun hinaus mit uns geschieht, steht in Frage" (XVI), oder ganz am Ende: "Wir sind als Verstehende in ein Wahrheitsgeschehen einbezogen und kommen gleichsam zu spät, wenn wir wissen wollen, was wir glauben sollen" (465).

Wie auch immer: Wenn Verstehen ein Prozeß zwischen zwei sich verändernden, wechselseitig voneinander abhängigen Elementen ist, dann gibt es auch nicht die eine richtige Interpretation eines literarischen Textes: "Eine endgültige Interpretation scheint ein Widerspruch in sich selbst zu sein. Interpretation ist immer unterwegs",⁷⁹ wie überhaupt "alle Begegnung mit der Sprache der Kunst Begegnung mit einem unabgeschlossenen Geschehen und selbst ein Teil dieses Geschehens ist" (94).

In diesem Verstehen vollzieht sich erst das Kunstwerk, d.h. "daß alle literarischen Kunstwerke sich erst in der Lektüre zu vollenden vermögen" (156). Das heißt aber, daß das Verstehen eine Angelegenheit zwischen Text und Leser ist; die Absicht des Autors kann kein Maßstab sein (vgl. XIX).⁸⁰

Wenn auch die hermeneutische Fassung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses überzeugen kann, so bleiben doch zwei Punkte, die abermals miteinander verknüpft sind, noch unklar:

1. Wie kann ich den zeitlichen Abstand zu einem Text verringern, diesen Abgrund überbrücken?
2. Gibt es gar keine Richtlinie, die mir sagen kann, ob ich mit meinem Verstehen auf dem "richtigen" Weg bin?

Gadamer's Lösung des ersten Problems ist recht elegant. Der zeitliche Abstand zu einem gegebenen Text ist gar kein "Abgrund, der überbrückt werden muß, weil er trennt und fernhält, sondern sie [die Zeit] ist in Wahrheit der tragende Grund des Geschehens, in dem das Gegenwärtige wurzelt. Der Zeitenabstand ist daher nicht etwas, was überwunden werden

muß" (281). Die Zeit wird eher wie ein Strom gesehen, in dem sich beide, Text und Leser, befinden und über den allein sie überhaupt in Verbindung treten können: "In Wahrheit kommt es darauf an, den Abstand der Zeit als eine positive und produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen. Er ist nicht ein gähnender Abgrund, sondern ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt" (281).

Das Aktuelle steht uns viel zu nahe, erst der Abstand ermöglicht unser Urteil - er wirkt wie ein Filter, denn

nichts anderes als dieser Zeitenabstand vermag die eigentlich kritische Frage der Hermeneutik lösbar zu machen, nämlich die wahren Vorurteile, unter denen wir verstehen, von den fälschen, unter denen wir mißverstehen, zu scheiden (282).

Mehr noch:

Der zeitliche Abstand ... läßt den wahren Sinn, der in einer Sache liegt, erst voll herauskommen. Die Ausschöpfung des wahren Sinnes aber, der in einem Text oder in einer künstlerischen Schöpfung gelegen ist, kommt nicht irgendwo zum Abschluß, sondern ist in Wahrheit ein unendlicher Prozeß. Es werden nicht nur immer neue Fehlerquellen ausgeschaltet, so daß der wahre Sinn aus allerlei Trübungen herausgefiltert wird, sondern es entspringen stets neue Quellen des Verständnisses, die ungeahnte Sinnbezüge offenbaren (282).

Der Zeitabstand kann aber nur dann positiv und produktiv sein, wenn ich Tradition und Überlieferung als vermittelndes Element anerkenne, ja, mich ihnen unterordne: "Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln" (275). Nur indem ich mich in Tradition und Überlieferung einreihe, kann es mir gelingen, meine eigene Geschichtlichkeit mitzudenken, also meinen eigenen Standort angemessen zu berücksichtigen:

Es [das historische Bewußtsein] muß in Wahrheit die eigene Geschichtlichkeit mitdenken. In Überlieferungen stehen ... schränkt nicht die Freiheit des Erkennens ein, sondern macht sie möglich. Diese Erkenntnis und Anerkennung nun ist es, die eine dritte, die höchste Weise hermeneutischer Erfahrung ausmacht: Die Offenheit für die Überlieferung, die das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein besitzt (343).

Das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein weiß - und hier erscheint ein Zitat zum zweitenmal, vielleicht nun verständlicher -, "daß Verstehen niemals ein subjektives Verhalten zu einem gegebenen 'Gegenstande' ist, sondern zur Wirkungsgeschichte, und das heißt: zum Sein dessen gehört, was verstanden wird" (XIX).

Überlieferung ist nicht nur das Medium, in dem sich alles Verstehen abspielt, sondern es ist auch - damit wird der zweite Punkt von S. 122 beantwortet - die Norm des Verstehens, wenn auch keine überzeitliche:

Es [das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein] weiß um die unabschließbare Offenheit des Sinngeschehens, an dem es teilhat. Gewiß gibt es auch hier für jedes Verstehen ein Maß, an dem es sich bemißt und insofern eine mögliche Vollendung - es ist der Gehalt der Überlieferung selbst, der allein maßgeblich ist und sich zur Sprache bringt. Aber es gibt kein mögliches Bewußtsein ..., und wäre es noch so sehr ein unendliches, in dem die 'Sache', die überliefert wird, im Lichte der Ewigkeit erschiene. Jede Aneignung der Überlieferung ist eine geschichtlich andere ... (448),

und der Prozeß der Aneignung ist unabgeschlossen. Alle solche Erkenntnis ist zeitlich und nicht vollendet:

Während der Gegenstand der Naturwissenschaften sich idealiter wohl bestimmen läßt als das, was in der vollendeten Naturerkenntnis erkannt wäre, ist es sinnlos, von einer vollendeten Geschichtserkenntnis zu sprechen, und eben deshalb ist auch die Rede von einem Gegenstand an sich, dem diese Forschung gilt, im letzten Sinne nicht einlösbar (269).

Dem Verstehenden ist aufgetragen, sich seines geschichtlichen Standortes bewußt zu sein - er hat einen eigenen Gesichtskreis, einen Horizont. Erst wenn er sich in den historischen Horizont des Textes hineinversetzt - dazu bedarf er der Überlieferung - und ihn mit dem seinen verschmilzt, gelangt er zum wahren Verstehen: "Verstehen [ist] immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte" (289).

Verstehen von Kunst ist schließlich wie ein Spiel, in dem man aufgeht, von dem man weiß, daß es "nur" Spiel ist, das aber auch ernstgenommen sein will; es ist vor allem Bewertung, ein Hin und Her, eine Erfahrung, die sich nicht auf bloße "Ausagen" reduzieren läßt - wie auch die "Aussagen" eines Ver-

hörten, die dann im Protokoll auftauchen, immer schon entstellter Sinn sind (444).

"Wer Sprache hat, 'hat' die Welt" (429) schreibt Hans-Georg Gadamer, aber Sachlichkeit der Sprache sei nicht mit der Objektivität der Wissenschaft zu verwechseln. "Die Distanz, die in dem sprachlichen Weltverhältnis liegt, bewirkt nicht als solche schon jene Objektivität, die die Naturwissenschaften durch Eliminierung der subjektiven Elemente des Erkennens zustande bringen" (429).

Erst die Hermeneutik klärt den Prozeß des Verstehens und weist den Weg der Wahrheitssuche jenseits der engen Grenzen der methodischen Wissenschaften.

5. Kritik an Gadamer; Jürgen Habermas

Wie zu erwarten war, ist die Hermeneutik, wie sie Hans-Georg Gadamer in Wahrheit und Methode vorstellt, z.T. recht heftig kritisiert worden - sie bietet genügend verlockende Angriffsflächen.

Die Kritik an der Hermeneutik ist entweder grundsätzlicher Art oder sie bezieht sich nur auf bestimmte Aspekte der Gadamerschen Position. Da es Ziel dieses Buches ist, literaturwissenschaftliche Ansätze zuerst in ihrer inneren Stimmigkeit vorzustellen, soll hier dieser zweiten, sozusagen hermeneutisch-immanenten Kritik, die den Ansatz verändern oder fortentwickeln möchte, mehr Platz eingeräumt werden.

Doch zunächst zur grundsätzlichen Kritik an der Hermeneutik. Da wäre z.B. der kritische Rationalist Hans Albert zu nennen, der argumentiert, daß der geisteswissenschaftliche Autonomieanspruch überholt sei, daß die Parole "Verstehen statt Erklären" eine falsche Alternative aufbaue und daß in der Hermeneutik eine gefährliche Subjektivierung des Denkens ihren Höhepunkt finde, weil hier mit einer "Wahrheit" operiert werde, die angeblich objektiver Analyse nicht zugänglich sei⁸¹ - so etwas ist nach dem Verständnis des kritischen Rationalismus ja "Immunisierung gegen jede Kritik".

Erwähnt werden sollte auch Heide Göttner mit ihrer umfassen-

den Analyse und Kritik des hermeneutischen "Verstehens"-Begriffs (dessen Fragwürdigkeit sie nachweist) und des "hermeneutischen Zirkels", der, so Göttners, weder im logischen noch im methodologischen Sinne ein Zirkel ist und folglich als Begriff "aus dem wissenschaftlichen Verkehr" gezogen werden sollte, da er nur Verwirrung stifte.⁸²

Grundsätzlicher Art scheinen mir auch die Einwände, Gadamer's Theorie lasse der Aktivität des Subjekts, des Menschen, zu wenig Raum ("der Text redet", "die Sprache spricht uns"),⁸³ seine Geringschätzung der "Aussage" sei schlecht begründet und seine generelle Abwertung der Aufklärung und Kritik zeitige schlimme Folgen.⁸⁴

Diese drei Einwände münden aber schon in die Kritik eines besonderen Aspektes, nämlich der Rolle der Tradition und Überlieferung in Gadamer's Denken. Kein anderer Teil seines Werks hat so viel Kritik provoziert, kein anderer Teil schien so eindeutig den Eindruck zu bestätigen, daß die Hermeneutik eine von grundauf konservative Methode sei, daß sie in unkritischer Weise altvertraute Auffassungsmuster belohne.⁸⁵

Gadamer selbst hat diesem Eindruck Vorschub geleistet, indem er in Wahrheit und Methode erklärte, es gehe um die "Rehabilitierung von Autorität und Tradition" (Kapitelüberschrift, 261); Autorität beruhe auf Anerkennung, auch die anonyme und unpersönliche Autorität des Vorgesetzten, die sich aus der Befehlsordnung herleitet, entspringe zuletzt nicht dieser Ordnung, sondern mache sie möglich. "Ihr wahrer Grund ist auch hier ein Akt der Freiheit und der Vernunft, die grundsätzlich dem Vorgesetzten, weil er mehr überschaut oder besser eingeweiht ist, Autorität zubilligt, also auch hier, weil er es besser weiß" (264). Gadamer hat auch später, als Kritik laut wurde, diese Position im Kern beibehalten.⁸⁶

Dem wurde nun entgegengehalten, Tradition könne gar nicht normativ sein⁸⁷ und überhaupt sei Gadamer's "Lösung" des Wahrheitsproblems über die Tradition im Universalismus der Sprache gar keine wirkliche Lösung:

... dieser hermeneutische Universalismus ist prekär.
Ob als Wahrheit aushält, was als Sprache zu uns kommt,
das ist das Problem! ... die Sprache wird wohl gebil-

det von Vernunft, aber auch von Irrtum, bewußter und unbewußter Verstellung. Und um dies auszumachen, also Wahrheit zu finden, die nicht im bloß formalen Hin und Her von Sprache besteht, sondern konkreter Erfahrung standhält, bedarf es mehr als des bloßen Verweilens im Sprachlichen. ... Prüfung des Konkreten an einem allgemein Vernünftigen, also Kritik, hat aber keinen Ort in einer universalen Hermeneutik, deren sprachlichem Universalismus alles wahr scheint, was überhaupt zu verstehen möglich ist [Hvhbg. CB].⁸⁸

Vor allen anderen war es Jürgen Habermas, der bestritt, daß Autorität und Erkenntnis zusammenfielen.⁸⁹ Er wies auf Tradition und Sprache als soziale Phänomene hin und konnte so die entscheidende Frage nach Macht und Herrschaft aufwerfen:

Aber diese Metainstitution der Sprache als Tradition ist offenbar ihrerseits abhängig von gesellschaftlichen Prozessen, die nicht in normativen Zusammenhängen aufgehen. Sprache ist auch ein Medium von Herrschaft und sozialer Macht. Sie dient der Legitimation von Beziehungen organisierter Gewalt. Soweit die Legitimationen das Gewaltverhältnis, dessen Institutionalisierung sie ermöglichen, nicht aussprechen, soweit dieses in den Legitimationen sich nur ausdrückt, ist Sprache auch ideologisch. Dabei handelt es sich nicht um Täuschungen in einer Sprache, sondern um Täuschung mit Sprache als solcher. Die hermeneutische Erfahrung, die auf eine solche Abhängigkeit des symbolischen Zusammenhangs von faktischen Verhältnissen stößt, geht in Ideologiekritik über.⁹⁰

Solche Ideologiekritik hat die herrschenden Normen, Traditionen, Meinungen gleichsam gegen den Strich zu bürsten, "um die Freiheit wiederzugewinnen, die eigenen Interessen wahrzunehmen."⁹¹

Gegen die Anerkennung der Autorität und Tradition setzt Habermas also die Kritik, die "Kraft der Reflexion, die sich doch darin bewährt, daß sie den Anspruch von Traditionen auch abweisen kann."⁹² Dies ist ihm umso dringlicher, als die Autorität der Tradition sich nicht allein zwanglos, gewaltlos und durch unbeschränkte Verständigung eingestellt hat.⁹³

Vielmehr gibt es da einen "objektiven Schein der Gewaltlosigkeit eines pseudokommunikativen Einverständnisses" [Hvhbg. CB].⁹⁴ Zustimmung zitiert er A. Wellmer:

Die Aufklärung wußte, was die Hermeneutik vergißt: Daß das 'Gespräch', das wir nach Gadamer 'sind', auch ein Gewaltzusammenhang und gerade darin kein Gespräch ist. ... Der universale Anspruch des hermeneutischen Ansatzes [läßt sich] nur dann aufrechterhalten, wenn

man davon ausgeht, daß der Überlieferungszusammenhang als der Ort möglicher Wahrheit und faktischen Verständigseins zugleich auch der Ort faktischer Unwahrheit und fortdauernder Gewalt ist.⁹⁵

Gefordert ist also eine Tiefenhermeneutik, die, anders als Gadamers Oberflächenhermeneutik, auch die systematischen, "pathologischen" Verzerrungen aufdeckt und erklärt, denen Sprache und Kommunikation unterliegen, sei es im individuellen oder im gesellschaftlichen Maßstab.⁹⁶ Das Modell einer solchen Tiefenhermeneutik des "explanatorischen Verstehens" ist die Freudsche Psychoanalyse. Ihr Ziel ist immer, gerade aus der Deformation einer systematisch verzerrten Kommunikation Erkenntnis zu gewinnen über das, was eigentlich gemeint war. Der strenge Gegensatz von Gadamers Hermeneutik und Habermas' Kritischer Theorie - ein Positionsunterschied, der auch politische Konsequenzen hat - läßt sich jedoch auf einer höheren Ebene in gewissem Sinne auflösen. Wie Rüdiger Bubner gezeigt hat - und Habermas in anderem Zusammenhang auch einräumte⁹⁷ -, gibt es durchaus Verbindendes, das allerdings in unterschiedlicher Weise akzentuiert wird:

Es entbehrt nicht der Gründe, in der hermeneutischen Einstellung, was das Verhältnis zu ihrer Zeit angeht, ein Gegenstück zur Position der Kritik zu sehen. Während diese sich grundsätzlich gegen die Zeit richtet, läßt jene sich mit Bedacht auf die Zeit ein. ... Wenn die Kritik sich selber grundsätzlich in den Unterschied zum Reflektierten stellt, so geht die Hermeneutik primär auf die Vermittlung und Vereinigung mit demselben aus. Beides aber, Unterschied wie Vermittlung, ist logisch unterscheidbar im Reflexionsakt, der seiner Natur nach einen Bezug zwischen getrennten Seiten schafft und daher stets verbindet und trennt zugleich. Die verschiedenen Einstellungen der Reflexion, die kritische wie die hermeneutische, sind mithin durchaus im Recht, wenn sie jeweils für sich auch das von der anderen betonte Moment mit in Anspruch nehmen: Kritik entritt nie gänzlich der Leistung der Vermittlung und hermeneutisches Verstehen unterschlägt nicht jede kritische Instanz.⁹⁸

6. Fortführung und Anwendung des hermeneutischen Ansatzes

Der hermeneutische Ansatz hat sich in der Literaturwissenschaft der Bundesrepublik in den letzten 15 Jahren als überaus fruchtbar und lohnend erwiesen. Dabei war es von entscheidender Bedeutung, daß die Hermeneutiker sich offen zeigten gegenüber den Entwicklungen und Fragestellungen des Strukturalismus, besonders des tschechischen.

Hans Robert Jauß forderte in seinem nun schon berühmten, manifestartigen Aufsatz "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft"⁹⁹ eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik, die den Erwartungshorizont des jeweiligen Publikums und den Horizontwandel in der Aufnahme des Werkes zu untersuchen habe:

Eine Erneuerung der Literaturgeschichte erfordert, die Vorurteile des historischen Objektivismus abzubauen und die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren. Die Geschichtlichkeit der Literatur beruht nicht auf einem post festum erstellten Zusammenhang 'literarischer Fakten', sondern auf der vorgängigen Erfahrung des literarischen Werkes durch seine Leser. Dieses dialogische Verhältnis ist auch die primäre Gegebenheit für die Literaturgeschichte. Denn der Literaturhistoriker muß selbst immer erst wieder zum Leser werden, bevor er ein Werk verstehen und einordnen, anders gesagt: sein eigenes Urteil im Bewußtsein seines gegenwärtigen Standorts in der historischen Reihe der Leser begründen kann.¹⁰⁰

Die Geschichte der Rezeption eines Werkes sieht auch er als Entfaltung eines im Werk angelegten Sinnpotentials.¹⁰¹

Die Arbeiten Wolfgang Iser's (Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa¹⁰²; Der implizite Leser¹⁰³; Der Akt des Lesens¹⁰⁴) beschäftigen sich mit dem Zusammenspiel von Text und Leser, dieser Dialogsituation, in der vom Leser eine Aktivität gefordert ist: Er ist es, der den Sinn des Textes konstituieren soll. Die Unbestimmtheiten des Textes, seine Leerstellen, laden ein zur Reaktion.¹⁰⁵ Gemeinsam ist Jauß und Iser ihre wissenschaftsphilosophische Grundlage:

Beide Autoren ... sind sich einig in der Kritik am Objektivismus der literaturwissenschaftlichen Methoden, die davon absehen, daß Bedeutungen immer nur im Zusam-

menspiel von Text und Leser konstituiert werden und nicht fertig im Text gegeben sind.¹⁰⁶

In der Praxis der Literaturinterpretation hat die Hermeneutik allerdings mitunter fragwürdige Verfahren angewandt und dubiose Ergebnisse hervorgebracht, wie auch Peter Szondi festgestellt hat:

Aus dem Skandalon des Zirkels, in dem das Verstehen dennoch seine Bedingung erkennen muß, wurde ein Beruhigungsmittel. Daß 'das Entscheidende ... nicht [ist], aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn in der rechten Weise hineinzukommen' - eine These, die zweifellos ihre Richtigkeit hat -, ließ man sich von Heidegger nicht zweimal sagen und beantwortete fortan Fragen und Zweifel methodologischer Art mit der Pauschalausskunft, man bewege sich eben im hermeneutischen Zirkel.¹⁰⁷

Aus dem Vorurteil gegenüber Kritik, Analyse und Aufklärung erwuchs zuweilen eine romantische "Wesensschau",¹⁰⁸ die weitgehend der rationalen Auseinandersetzung entzogen war.

Das einflußreichste Beispiel solcher Literaturinterpretation ist Emil Staigers Die Kunst der Interpretation,¹⁰⁹ in der er die Heideggersche Hermeneutik auf die Literaturwissenschaft überträgt.¹¹⁰ In dem gleichnamigen Aufsatz zeigt Staiger anhand von Mörikes Gedicht "Auf eine Lampe", wie eine hermeneutische Interpretation vor sich geht. Die erste Begegnung mit dem Text schildert er so:

Wir lesen Verse; sie sprechen uns an. Der Wortlaut mag uns faßlich scheinen. Verstanden haben wir ihn noch nicht. Wir wissen noch kaum, was eigentlich dasteht und wie das Ganze zusammenhängt. Aber die Verse sprechen uns an; wir sind geneigt, sie wieder zu lesen, uns ihren Zauber, ihren dunkel gefühlten Gehalt zu eigen zu machen. Nur rationalistische Theoretiker würden bestreiten, daß dem so ist. Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll. Manchmal findet die Berührung nicht gleich beim ersten Lesen statt. Oft geht uns das Herz überhaupt nicht auf. Dann können wir über den Dichter bestenfalls Angelerntes wiederholen. Doch die Erkenntnis seines Schaffens zu erneuern oder gar zu vertiefen, sind wir nicht berufen. Ich habe damit einen weiteren Grund für die Wahl von Mörikes Versen genannt. Ich liebe sie; sie sprechen mich an; und im Vertrauen auf diese Begegnung wage ich es, sie zu interpretieren.¹¹¹

Dieses Gefühl, der "seelische Grund", ist die Voraussetzung der Literaturwissenschaft:

Es ist mir klar, daß ein solches Geständnis im Raum der Wissenschaft Anstoß erregt. Das allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit! Ich kann und will es nicht leugnen. Ich glaube jedoch, dieses 'subjektive' Gefühl vertrage sich mit der Wissenschaft - der Literaturwissenschaft! - sehr wohl, ja sie komme nur so zu ihrem Recht.¹¹²

Daraus folgt aber, daß "nicht jeder Beliebige Literaturhistoriker sein [kann]. Begabung wird erfordert, außer der wissenschaftlichen Fähigkeit ein reiches und empfängliches Herz, ein Gemüt mit vielen Saiten, das auf die verschiedensten Töne anspricht."¹¹³ Wenn "jeder Gelehrte zugleich ein inniger Liebhaber sei", "wird er sich keine Taktlosigkeiten [gegenüber dem Text] mehr zuschulden kommen lassen. ... Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein."¹¹⁴

Der Interpret hat nun nachzuweisen, "wie alles im Ganzen und wie das Ganze zum Einzelnen stimmt. ... Der seelische Grund ist unentbehrlich, nicht nur für die erste Begegnung, sondern auch für den Nachweis selbst."¹¹⁵

Dabei muß man sich durchaus der Vorarbeiten der Biographen und Positivisten bedienen: "Die Kunst der Interpretation beruht auf dem ausgebreiteten Wissen, das ein Jahrhundert deutscher Literaturwissenschaft erarbeitet hat."¹¹⁶ Aber das Gefühl leitet den Gang der Interpretation:

Gesetzt den Fall, mein Gefühl sei falsch, dann komme ich plötzlich nicht mehr weiter. Ich kann die Verse nicht mit dem Motiv, den Satzbau und die Wahl der Bilder nicht mit dem Reim in Einklang bringen. ... Auf einmal ... stößt man an; man ist von einer Stelle befremdet; sie fügt sich den Vorbegriffen nicht; sie stößt den Leser ab oder läßt ihn kalt. Da versagt die Interpretation. ... Bin ich auf dem rechten Weg, hat mein Gefühl mich nicht getäuscht, so wird mir bei jedem Schritt, den ich tue, das Glück der Zustimmung zuteil. Dann fügt sich alles von selber zusammen. Von allen Seiten ruft es: Ja! Jeder Wahrnehmung winkt eine andere zu. Jeder Zug, der sichtbar wird, bestätigt, was bereits erkannt ist. Die Interpretation ist evident. Auf solcher Evidenz beruht die Wahrheit unserer Wissenschaft.¹¹⁷

Unerreichbares, wenn auch erstrebenswertes Ideal scheint es Staiger, "jede Dichtung im Ganzen der Menschheitsgeschichte [zu] betrachten"¹¹⁸ - ein altes hermeneutisches Ziel.

Am Ende ist er sich der Vorläufigkeit seiner Interpretation bewußt - einer Vorläufigkeit, die sowohl in der Beschränktheit jedes Interpreten als auch im Wesen der Kunst begründet ist:

Ich habe mein Gefühl geprüft und habe den Nachweis erbracht, daß es stimmt. Nun mag ein anderer kommen, eine andere Auslegung versuchen und seinerseits den Nachweis erbringen, daß sein Gefühl ihn nicht getäuscht hat. Wenn beide Darstellungen wahr sind, so werden sie sich nicht widersprechen, auch wenn sie im Einzelnen und im Ganzen nichts miteinander zu schaffen haben. Sie deuten mir beide nur an, daß jedes echte, lebendige Kunstwerk in seinen festen Grenzen unendlich ist. "Individuum est ineffabile". Und wir besinnen uns auf die unvergängliche humanistische Wahrheit, daß nur alle Menschen zusammen Menschliches ganz zu erkennen vermögen. Der Fortschritt dieser Erkenntnis vollzieht sich im Gang der Geschichte und findet kein Ende, solange die Überlieferung währt. Ihr dient die Literaturwissenschaft und dient im Rahmen der Literaturwissenschaft der Interpretation. Das Interesse am Menschen, das dem Menschen eingeboren ist und vielleicht ein höheres, unserm Wissen noch unzugängliches Ziel verfolgt, erhält sie lebendig; und ihre Lust ist die unerschöpfliche Tiefe der Kunst. ¹¹⁹

7. Der hermeneutische Ansatz in der Anwendung: Zwei Gedichte von Charles Bukowski

Der amerikanische Dichter Charles Bukowski ist in der Bundesrepublik Deutschland längst kein literarischer Geheimtip mehr: Im Sommer 1981 überschritt die deutsche Gesamtauflage seiner Romane, Short Stories und Gedichte - allesamt in vorzüglichen Übersetzungen von Carl Weissner - die Grenze von einer Million Exemplaren.

Gerade seine immense Popularität in bestimmten Schüler- und Studentenkreisen soll der Anlaß sein, zwei seiner Gedichte hermeneutisch zu interpretieren; denn was wir zunächst benötigen, ist ein gewisses Vorverständnis, das sich, soweit es bei den Rezipienten noch nicht gegeben sein sollte, leicht aus der Werbung für Bukowski gewinnen läßt. Der 2001-Versand,

der Bukowski hierzulande verlegt und ihn bekannt gemacht hat, präsentiert seinen Kunden in Anzeigen und Katalogen - Merkhefte genannt - ein ganz bestimmtes Image des Schriftstellers, das einer gewissen Vermarktungs-Strategie folgt und sich auf ausgewählte Aspekte des Bukowskischen Werkes beschränkt.

Allein das Sichten der Vor-Information läßt beim zukünftigen Leser ganz klar umrissene Erwartungen entstehen:

1. Bukowski beschreibt die harte Wirklichkeit; er nimmt kein Blatt vor den Mund. 2001 zitiert das nun schon etablierte Rolling-Stone-Magazin:

Er beschreibt das, was er aus eigener Erfahrung kennt: Armut, miese Jobs, chronische Katerstimmung, hartgesottene Weiber, Gefängnis, Niedergeschlagenheit und den vergeblichen Kampf gegen das System. Es ist, als beobachte man einen Menschen, der den Fuß in der Falle hat und mit blanken Zähnen versucht, sich das Fußgelenk durchzunagen, um wieder freizukommen. Das könnte eine quälende Literatur ergeben, wenn da nicht der Umstand wäre, daß man immer wieder auf diesen trockenen Humor stößt.¹²⁰

2. Bukowskis Hauptthemen sind Sexualität und Alkohol, daneben auch Einsamkeit und Armut. 2001 zitiert dazu den Stern: "Von Säufern und Huren, vom Rülpsen und Ausflippen", und wieder: "Was er erzählt, hat er auch erlebt."¹²¹ Gerade der Bereich der Sexualität wird in der Präsentation von 2001 durch direkte Zitate und vielversprechende Andeutungen in den Vordergrund gerückt.

3. Trotzdem ist Bukowski, so kann der potentielle Kunde sich beruhigen, kein einfacher Pornograph; seine literarischen Werke sind anerkannt. 2001: "Die Los Angeles Times entdeckt 'auf den ersten Blick ein Buch über Sex und Saufen', findet aber dann 'in Wirklichkeit ein Gedicht über das Scheitern der Liebe'."¹²² Die Weltwoche empfiehlt die Lektüre: "Komisch, grausam, desillusionierend. Sollte man unbedingt lesen."¹²³ Bukowskis früherer deutscher Verlag bemühte gar Jean Genet ("Bukowski ist heute der stärkste Dichter in Amerika.") und wieder die Los Angeles Times ("Bukowski ist der bedeutendste Autor von Short Stories seit Hemingway."),¹²⁴ um die Hoffähigkeit Bukowskis zu beweisen.

Die Erwartungen des künftigen Lesers konzentrieren sich auf

einen Punkt: riskante, aber "erlaubte" Literatur. Setzen wir uns nun, ausgestattet mit diesem Vorverständnis, mit Bukowskis Gedicht "I met a Genius"¹²⁵ auseinander (vgl. S. 214). Der Titel signalisiert nichts, was unserer Erwartung entsprechen könnte. "Genius" löst vielleicht die Assoziation "versoffenes Genie" aus, vielleicht auch nur "Einstein" oder "Mozart". Die erste Zeile führt uns mit "on the train" in ein alltägliches Milieu - wenngleich das Bahnfahren im sozio-kulturellen System der USA einen ganz anderen Stellenwert hat als in Europa. Klar ist jedenfalls: die Begegnung fand nicht in einer Akademie oder in einem Künstleratelier statt.

Die zweite Zeile informiert uns, daß es hier nicht um ein lange zurückliegendes Ereignis geht ("Ich habe dem und dem mal die Hand geschüttelt, anno ..."), sondern um einen frischen, noch gegenwärtigen Eindruck. Die überraschende dritte Zeile klärt die Assoziationen zum Titel: es geht nicht um ein anerkanntes, "etabliertes" Genie, keine Person des öffentlichen Lebens, sondern "bloß" um ein Kind. Für den kulturgeschichtlich Gebildeten klingt hier das romantische Bild vom Kind als Seher und Weisen an (vgl. z.B. William Wordsworth: Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood).

Hat man noch das Foto des vom Alkohol zerrütteten Charles Bukowski in Erinnerung, ergibt sich sofort die Opposition: alter Mann - junges Kind. Der Altersunterschied spielt aber zunächst keine Rolle, weil das Trennende durch das Verbindende der Situation (Reise, Fahrt) vollkommen überdeckt ist:

he sat beside me
and as the train
ran down along the coast
we came to the ocean
and we both looked out the window
at the ocean

Der einzige Satz des Jungen

"It's not pretty."

ist der Höhepunkt des Gedichtes - was auch graphisch hervorgehoben wird - und gibt die "Auflösung" der Titelzeile. Die Genialität des Kindes besteht darin, daß es das Meer unvoreingenommen sieht, so wie es ist. Dem Kind ist es nicht selbstverständlich, daß der Ozean (und die Natur, könnte man

ergänzen) als schön und/oder erhaben anzusehen sind. Es hat noch nicht die Seh- und Denkgewohnheiten angenommen, die dem Erwachsenen ("it was the first time I'd realized that") den Blick auf die Wahrheit verstellen.

Ist die Wahrheit aber einmal ausgesprochen, scheint sie selbst-evident: Dem Erwachsenen fällt es wie Schuppen von den Augen; er tut den Satz des Jungen nicht als kindisches Geschwätz ab, sondern erkennt dessen genial-klare, unverbildete, unabhängige Sicht der Dinge an: so ist es. Die Opposition alter Mann - junges Kind ist in neuer Form zurückgekehrt.

Zwei romantische Klischees werden gegeneinander ausgespielt: das der Naturschönheit oder -erhabenheit gegen das des naiven, unverbildeten, "genialen" Kindes. Das Gedicht selbst gibt also einen doppelten Erkenntnisvorgang wieder, der Offenbarungscharakter hat: der Ozean ist nicht schön; das Kind ist kein "kleiner Junge" - und diese Wahrheiten sind unmittelbar einsehbar.

Der Erkenntnisprozeß des Lesers stellt sich dar als Aufbauen und Verwerfen der Klischees und Erwartungen, die von der Vorinformation oder vom Text provoziert wurden. Ganz offenbar handelt es sich bei "I met a Genius" einmal nicht um ein Sauf- und Sexgedicht - aber was ist es dann? "Genius" lockt uns zunächst in die falsche Richtung: die Altersangabe korrigiert das, gibt uns als Leitschnur ein bekanntes Bild an die Hand, worauf dann umso überraschender das "It's not pretty" kommt, weil doch das zerstörte Klischee demselben kulturgeschichtlichen "Haushalt" angehört wie das Leitbild "child of genius". Der Beweis der Gültigkeit des einen wird in der Zerstörung des anderen geliefert. Es läßt sich also zusammenfassen: Der Prozeß des Aufbaus und Verwerfens von Klischees und Erwartungen ist das "Thema" des Gedichtes, zugleich aber auch die Form, in der es rezipiert wird. Zweifellos ist also "I met a Genius" bei aller Schlichtheit ein hermeneutisch reizvoller Text.

Das Spiel mit Erwartungen, Klischees und Vorverständnissen ist noch deutlicher in Bukowskis "An Observer" (vgl. S. 214).¹²⁶ Hier nimmt Bukowski sein Image zum Thema, mit anderen Worten:

das Bild, das seinen Lesern vorgemacht wurde. Nach "I met a Genius" wissen wir nun schon, daß nicht jedes Bukowski-Gedicht unanständig ist, daß das auch nur ein Klischee ist. So können wir die Bukowski-Verehrerin in "An Observer", die glaubt, sie wisse genau, wie er seine Texte schreibt, etwas distanzierter betrachten. Tatsächlich spricht sie ja nur von reinen Äußerlichkeiten ("you sit down ...") und vom bloß mechanischen Tippen auf der Maschine: das eigentlich Schöpferische bleibt ausgespart, und ihr scheint das nicht einmal klar zu sein. Indem Bukowski wiedergibt, welche Banalitäten und Klischees die vorab mit "Informationen" gefütterte, vermeintliche Kennerin reproduziert, ironisiert er sie und sein Image - aber nicht ohne wiederum selbst auf der Tastatur der Vorurteile zu spielen: Das wiederholte "you touch" und "you rub" hat deutlich sexuelle Konnotationen.

Die statements des Fans werden in ihrer Banalität ironisiert - der Leser hört die Botschaft: so einfach schreibt Bukowski seine Gedichte ja auch nicht; da steht mehr dahinter.

Doch am Ende des zweiten "Durchgangs" zweifelt er schon, ob denn dieses vorliegende Gedicht tatsächlich so kunstvoll ist. Und richtig - Bukowski legt die Karten auf den Tisch:

she's right.
that's how I wrote this
one.

Bei der öffentlichen Lesung dieses Gedichtes folgt an dieser Stelle befreiendes Auflachen des Publikums: Lachen aus Erkenntnis, Lachen über einen paradoxen Witz. Denn so banal "An Observer" auch scheinen mag, hermeneutisch liegt hier eine sehr interessante Figur vor: Eine Aussage wird deutlich ironisiert (Leserreaktion: "so kann es nicht sein"), die Ironisierung wird dann durch die Form unterlaufen (Leserreaktion: "vielleicht ist es doch so"), bevor schließlich eingeräumt wird: "She's right" - aber eben nur in diesem einen Fall. Die anderen, "echten" Gedichte wurden anders geschrieben, und - so die unausdrückliche Aussage - man merkt es auch, so oder so.

Ein amüsantes Paradox: Hier schreibt einer kunstvoll ein schlechtes Gedicht, um zu zeigen, daß er es normalerweise anders macht.

8. Vorschläge für den Unterricht

Hermeneutisches Interpretieren im Unterricht wirft grundsätzliche Probleme auf: Die hermeneutische Interpretation verläuft umso gelungener, je stärker die Interaktion zwischen Text und Leser ist. Die Intensität dieser Interaktion ist aber nicht nur vom Textniveau und seiner Komplexität abhängig, sondern auch - und vor allem - vom "Ausgangsniveau" des Interpretierenden, konkret: Je mehr Vorverständnis und Vorwissen (über einen bestimmten Autor, eine Epoche, eine Textart, Literatur überhaupt) der Interpretierende schon zu seiner Verfügung hat, aber auch je mehr Lebenserfahrung er mitbringt, desto souveräner kann er dem Text begegnen, ihn in seiner Tiefe ausloten, aus ihm Gewinn ziehen ("Wer hat, dem wird gegeben."). Eben weil hermeneutisches Interpretieren ein dialektischer Prozeß ist, ist Voraussetzung jedes Gelingens ein sicherer Fundus an Vorwissen und Vorerfahrung; anderenfalls wird sich der Verstehensprozeß auf niedrigem Niveau einpendeln: Je banaler das Vorverständnis, je magerer die Vorgabe des Interpretierenden, desto dürftiger auch das Resultat.

Im Unterricht wird es also darum gehen, a) entweder auf ein schon bestehendes allgemein-kulturelles oder lebenspraktisches Vorverständnis zurückzugreifen, oder b) dieses Vorverständnis erst gezielt aufzubauen (vgl. die Vorbereitung der Bukowski-Gedichte), was wohl zu "besseren" Ergebnissen führen dürfte, aber auch konstruiert wirken kann. Das zentrale Problem des hermeneutischen Ansatzes in der Schulpraxis ist, daß er im Grunde eine Methode für Könner ist, eine "Kunstlehre des Auslegens", in die zwar eingeführt werden kann, deren souveräne Beherrschung jedoch nicht in einem Kurs zu vermitteln ist.

Ein weiteres Problem ergibt sich bei der hermeneutischen Interpretation fremdsprachlicher Texte: nicht allein, daß unbekannte Vokabeln, Satzkonstruktionen o.ä. den ersten verstehenden Zugriff auf den Text erschweren - diese Klippe besteht so oder ähnlich auch bei anderen Vorgehensweisen; darüberhinaus setzt aber die Hermeneutik wesentlich auf die Verschmel-

zung des eigenen Horizontes mit dem des Textes, fordert also quasi ein Eintauchen in den Kosmos der fremden Sprache, was wiederum ein Vorverständnis und Vorwissen auf Seiten des Interpretierenden voraussetzt, das bei Schülern nur in seltenen Fällen gegeben sein dürfte.

Trotz dieser Bedenken scheint eine Einführung in hermeneutisches Interpretieren sinnvoll, wünschenswert und praktikabel. Hauptvorteil dieser Methode ist, daß sie ohne großes interpretationstechnisches Wissen auskommen kann und den Schüler nicht auf eine bestimmte Abfolge von Interpretationsschritten festlegt (die eine Hilfe, aber auch eine Behinderung sein kann), also für spontane Einsichten und kaum gelenktes Herantasten an den Sinn Raum läßt.

Zur Verdeutlichung und praktischen Einführung in das hermeneutische Interpretieren scheinen folgende Gedichte gut geeignet (Texte im Anhang, S. 215 ff.):

1. Samuel Taylor Coleridge: "Frost at Midnight".

Dieses sprachlich nicht ganz einfache Gedicht bietet sich für eine hermeneutische Interpretation zunächst an, weil die assoziative Meditation des lyrischen Ich am Kamin geradezu zu einem verstehenden Nachvollzug des Gedanken- und Bilderstromes einlädt. Der flüssige Stil, in dem dieser an Gleichklängen und lautlichen Verknüpfungen überaus reiche Text geschrieben ist, hat etwas von einem lockeren Plauderton an sich, was eine (Selbst-) Gesprächssituation suggeriert - deshalb wird "Frost at Midnight" auch zu Coleridges "conversation poems" gerechnet. "Frost at Midnight" zeigt aber, und das dürfte der reizvollste Aspekt sein, selbst eine Zirkel- oder Spiralform. Das Ende knüpft wieder an den Anfang oder wiederholt ihn auf höherem Niveau, da das meditierende Ich mittlerweile über die eigene Vergangenheit und die Gedanken an seinen kleinen Sohn zu einem tieferen Verständnis der möglichen Harmonie der menschlichen Existenz und des ganzen Kosmos gelangt ist (eigener Lebensplan → Entwurf des anderen Lebens; Selbstverständnis → Verständnis des anderen, des Lebens, der göttlichen/natürlichen Ordnung). "Frost at Midnight" verkörpert also selbst eine hermeneutische Bewegung, ist gestaltetes Schwei-

fen des Geistes in Raum (cottage - village; school - look outside; cradle - mountains, lakes) und Zeit (Jetzt - Gestern - Morgen). Der verstehende Nachvollzug dieser nach dem Ausgreifen wieder heimkehrenden Bewegung kommt einer Verdoppelung der kreisenden Meditation gleich. - Eine parallele Behandlung des Textes unter formalistischen oder strukturalistischen Gesichtspunkten liegt - wegen des angesprochenen Reichtums an Verknüpfungen auf der lautlichen und semantischen Ebene - nahe.

Hilfreich sind:

Allan Grant, A Preface to Coleridge, London, 1972, S. 112-118.

George MacLean Harper, "Coleridge's Conversation Poems", abgedr. in M.H. Abrams (Hg.), English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism, Oxford, ²1975, repr. 1977, S. 188-201.

A. Humphrey House, The Clark Lectures 1951/52, London, 1953, repr. 1962.

2. W.H. Auden: "Musée des Beaux Arts".

Audens "Bildbefragung" und Reflexion über den Ort des Leidens in der Welt hat schon zahlreiche Auslegungen erfahren, z.B.

Egon Werlich, Poetry Analysis: Great English Poems Interpreted, Dortmund, 1967, S. 223-238.

John V. Hagopian, "Auden, Musée des Beaux Arts", in Reinhold Schiffer/Hermann J. Weiland (Hg.), Insight III: Analyses of English and American Poetry, Ffm., ⁷1980, S. 14-16.

Empfehlenswert im Sinne einer kritischen Hermeneutik wäre hier ein Lesen "gegen den Strich", das Audens Horizont in seiner Geschichtlichkeit bewußt miteinbezieht und so relativiert, vgl.

Christoph Bode, "Audens leidender Icarus: Ein symptomatisches Mißverständnis", Germanisch-Romanische Monatsschrift (erscheint im 33. Band, 1983).

3. T.S. Eliot: "Journey of the Magi".

"Keine der kürzeren Dichtungen Eliots hat so viel Beachtung gefunden wie 'Journey of the Magi'. Keine ist schon so oft interpretiert und übersetzt worden. Ein Teil der starken Wirkung, die von dem Gedicht ausgeht, rührt wohl daher, daß der Weise das Antlitz des modernen Menschen trägt. Eliot hat sich mehrfach darüber geäußert, wie schwer es für den modernen Menschen geworden sei zu glauben. Es spricht z.B. davon, daß wir zuviel wissen und von zuwenig überzeugt sind."¹²⁷

Auf diesen Kern des gewiß nicht leichten Gedichtes stößt man ziemlich bald, weil das durch den Titel evozierte Vorverständnis (das ja hier nicht erst aufgebaut werden muß) sich schon sehr früh im Text als falsch herausstellt; die Revision des Vorverständnisses zielt aber schon genau auf das "Thema". Auch in diesem Gedicht ist mit der Reise ein hermeneutischer Topos (die - unabgeschlossene - Suche nach Sinn) gegeben. Vgl. zu "Journey of the Magi"

Rudolf Germer, "T.S. Eliot, Journey of the Magi", in Horst Oppel (Hg.), Die moderne englische Lyrik: Interpretationen, Berlin, 1967, S. 150-163.

John K.E. Sawkins, "T.S. Eliot, Journey of the Magi", in Reinhold Schiffer/Hermann J. Weiland (Hg.), Insight III: Analyses of English and American Poetry, Ffm.,⁷ 1980, S. 96-101.

Egon Werlich, Poetry Analysis: Great English Poems Interpreted, Dortmund, 1967, S. 189-222.

4. E.E. Cummings: "Pity this busy monster, manunkind".

- ein Text, an dem sich in besonderer Weise die Offenheit und Flexibilität des Interpretierenden zu beweisen hat, wie auch bei

5. Udet (= J.U. Halloway), "Take Five".

Anhand dieses Gedichtes läßt sich die weitverbreitete Meinung widerlegen, hermeneutisches Interpretieren könne nur bei konventionellen, "klassischen", eben nicht-avantgardistischen Texten gelingen. Udet's Text beweist das Gegenteil - und mehr: denn zum Sinn dieses Textes gelangt man allein mit der hermeneutischen Methode - alle anderen versagen hier. Conditio

sine qua non ist allerdings die - hermeneutisch immer unverzichtbare - Bereitschaft, alle Erwartungen und Konventionen (hier: Lesegewohnheiten) über Bord zu werfen, für den Text vollkommen offen zu sein, im - hier berechtigten - Vertrauen, daß er tatsächlich Sinn enthält, den es nur zu bergen gilt. Obwohl der Reiz dieses "un-gewöhnlichen", rätselhaften Textes ganz wesentlich im Prozeß seiner Entschlüsselung besteht, so daß jede vorgreifende Andeutung der Lösung seinen "Wert" für den Spuren-Leser eher vermindert, seien doch einige Hinweise als Hilfestellung gestattet, quasi um dessen analytische Fähigkeiten auf den wahren Knoten hin zu kanalisieren, damit sie sich nicht im Nichts verlieren: Wenn die Buchstaben der Textblöcke von 1962 und 1968, nach "normalem" Code (also von links nach rechts) gelesen, keinen rechten Sinn ergeben, sollte man einfach andere, naheliegende Ordnungsmuster durchspielen - der erste Textblock entschlüsselt sich dann leicht. Mit dieser neuerworbenen Text-Lese-Erfahrung durchläuft man daraufhin den zweiten Block, bis man an eine neue Verständnishürde gelangt, eine Art graphischer Verwerfung. Hier heißt es, wie in der Geologie, die verschobene Fortsetzung der abgebrochenen Schicht jenseits des Bruches aufzufinden. In diesem Verwerfungsbereich lohnt es sich, die Buchstaben in Lese-richtung miteinander - etwa durch eine Bleistiftlinie - zu verbinden. Der Rest ergibt sich fast von selbst. Ein allerletzter kryptischer Tip: Im Knoten liegt schon die Lösung, doch mußte erst der Jazz dazukommen.

MERKTAFEL HERMENEUTIK

Kernsatz: Der Literaturwissenschaftler ist als Geisteswissenschaftler bemüht, einen Text - als etwas Geistiges - zu verstehen, nicht, ihn zu erklären (methodologischer Dualismus: nomothetisch - ideographisch); der Verstehende und das Verstandene befinden sich in einer gegenseitigen Abhängigkeit.

Leitfrage: Wie ist unter solchen Bedingungen Erkenntnis möglich?

1. Protestantische Bibelhermeneutik

Martin Luther: "sacra scriptura sui ipsius interpretes"

Teil und Ganzes →

"hermeneutischer Zirkel"

Voraussetzung: Sinn-Einheit und
Irrelevanz des Zeitabstandes

2. Friedrich Ast (1778-1841)

Schriften der klassischen Antike

Einheit alles Geistigen

das Teil als Offenbarung des Ganzen

Verstehen als Entfaltungsprozeß

3. Friedrich Schleiermacher (1768-1834)

Hermeneutik als umfassende Theorie des menschlichen (Sprach-)Verstehens

erkenntnispraktische Skepsis → Strenge des Vorgehens

grammatisches und psychologisches Interesse

Vergleich und Divination

kongeniales Sich-hineinversetzen in den Autor

"den Autor besser verstehen, als er sich selbst verstanden hat"

Verstehen als Prozeß, der mit divinatischem Vorgriff beginnt, dann aber vergleichend abgesichert werden muß.

4. Wilhelm Dilthey (1833-1911)

theoretische Grundlegung der Geisteswissenschaften
Verstehen statt Erklären

innere Wirklichkeit direkt zugänglich

die Selbstbiographie als erstes Modell des Verstehens

drei Formen des Verstehens des anderen:

Analogieschlüsse

Induktionsschlüsse

Nacherleben, Hineinversetzen

Lösung des Subjekt-Objekt-Problems im

"objektiven Geist" = gegliederte Ordnung, Medium des Verstehens (vgl. S. 113)

Diltheys Grund-Aporie:

Wie kann ich aus einzelnen Erfahrungen zu
allgemeingültigem Wissen kommen?

Lösung des Problems des zeitlichen Abstandes im
historischen Bewußtsein, das den eigenen Standort
reflektiert und ihn aufhebt

5. Hans-Georg Gadamer (geb. 1900)

Hermeneutik mit universalem Anspruch

die beschränkte Wahrheit der modernen Wissenschaften

Erfahrung der Kunst Erkenntnisweise eigener Art

→ Modell der Wahrheitserkenntnis außerhalb der
methodischen Wissenschaften

Verstehen als ursprüngliche Vollzugsform des Daseins (Heidegger) → hermeneutischer Zirkel kein
methodischer Zirkel, sondern "ontologisches Strukturmoment des Verstehens"

Vorwissen, Vorverständnis, Vor-Urteil müssen ins Verstehen miteingebracht werden; Überprüfung am Text

Gesprächs-Modell: Gleichrangigkeit und Andersheit des Partners

Offenheit; Bereitschaft, mich und meine Meinung zu ändern

Auflösung des Subjekt-Objekt-Gegensatzes: Einheit im Prozeß des Verstehens

das Gespräch als Subjekt

Verstehen als unabgeschlossener Prozeß

zeitlicher Abstand ist kein Abgrund, sondern die Verbindung selbst

Tradition und Überlieferung sind

a) Medium des Verstehens

b) Richtschnur des Verstehens

wirkungsgeschichtliches Bewußtsein

Verstehen als Horizontverschmelzung

6. Jürgen Habermas (geb. 1929)

"Gespräch" als Gewaltverhältnis

Sprache auch als Medium von Herrschaft und Macht

Kritik, Kraft der Reflexion →

Hermeneutik als Ideologiekritik

Tiefenhermeneutik, die systematische Verzerrungen der Kommunikation aufdeckt (wie Psychoanalyse)

7. Fortführung und Anwendung

Hans Robert Jauß: Rezeptions- und Wirkungsästhetik
(geb. 1921) Erwartungshorizonte
Horizontwandel

Wolfgang Iser: Appellstruktur der Texte
(geb. 1926) Leerstellen des Textes →
Sinnkonstitution durch den Leser

Emil Staiger: Gefühl als Basis der literatur-
(geb. 1908) wissenschaftlichen Arbeit
Begabung des Interpretierenden
Überprüfung des Gefühls am Text

IV Marxismus

1. Einleitung

Bevor der im Rahmen dieses Buches letzte literaturwissenschaftliche Ansatz, nämlich der marxistische, vorgestellt wird, mag es angebracht sein, sich noch einmal kurz zu vergegenwärtigen, mit welchen Ansprüchen die schon behandelten methodischen Richtungen auftreten und welche Haltung sie gegenüber ihrem Gegenstand, der Literatur, einnehmen.

Der Positivismus beansprucht, eine universale Methode zu sein. Die Naturwissenschaft als Modell nehmend, begründete er eine wissenschaftliche Soziologie, in der Folge entstand dann eine positivistische Literaturwissenschaft. Erkenntnistheoretische Probleme werden vom Positivisten ausgeklammert, weil er von dem ausgeht, was er unkritisch als "gegeben" ansieht und was seiner Auffassung nach unmittelbar zugänglich und erkennbar ist. Er zweifelt nicht an einer objektiven Realität und der Möglichkeit objektiver Erkenntnis.

Das hat er mit dem Formalisten gemeinsam, der außerdem auch, wie er, nach Gesetzmäßigkeiten innerhalb des untersuchten Materials forscht. Aber die formalistische Methode erhebt keinen universalen Anspruch - sie beschränkt sich von Anfang an auf Sprach- und Literaturwissenschaft und will nicht mehr sein. Erst der später entstehende Strukturalismus weitet das Feld und reklamiert umfassendere Gültigkeit für seine Methode.

Die Hermeneutik unterscheidet sich grundsätzlich von diesen beiden Großrichtungen literaturwissenschaftlicher Methodik, indem sie allen naiven Objektivismus hinter sich läßt und die Besonderheit geistiger Erkenntnis berücksichtigt, die darin besteht, daß ein geistiges Subjekt ein anderes Geistiges zu verstehen versucht. Der Verzicht auf "Objektivität" wird als Gewinn einer "höheren Wahrheit" aufgefaßt; nicht das Erklären und Aufstellen von Gesetzen und Regeln, sondern das Beschreiben und Verstehen von Ideen ist das Ziel der traditionellen Hermeneutik. Auch die Hermeneutik ist ursprünglich reine Sprach- und Textwissenschaft (wie der Formalismus), beansprucht aber später universale Bedeutung.

Nun zum Marxismus, der ja bekanntlich nicht bloß eine literaturwissenschaftliche Methode ist. Er versteht sich vielmehr als umfassende Theorie der menschlichen Gesellschaften und ihrer Geschichte, als geschlossenes System von philosophischen, ökonomischen und politischen Lehren, das die Erkenntnis der objektiv gegebenen materiellen Wirklichkeit ermöglicht und - das ist wichtig - Anleitung zu ihrer Umgestaltung sein will (Karl Marx: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern." ¹).

Da nun der Marxismus einerseits mit solch einem universalen Anspruch auftritt, er aber andererseits keine einheitliche, geschlossene Literaturwissenschaft hervorgebracht hat, sondern eine ganze Zahl verschiedener Ansätze, die sich zum Teil recht wesentlich voneinander unterscheiden, ist es notwendig, zunächst einmal den Marxismus in seiner Gesamtheit zu skizzieren, dann die sich auf ihn berufenden Ansätze zu ihm in Beziehung zu setzen, um schließlich zu einer Vorstellung davon zu gelangen, was denn eine marxistische Literaturwissenschaft ausmachen könnte und sollte.

Wegen des universalen Anspruchs der marxistischen Theorie, die in der Tat nur in ihrer Gesamtheit verständlich wird, ist es also unumgänglich - wie bei der Darstellung des Positivismus -, anfangs weit auszuholen, bevor man sich den eigentlich literaturwissenschaftlichen Fragen zuwenden kann.

2. Dialektischer und historischer Materialismus

Versuche, Regelmäßigkeiten oder Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der menschlichen Gesellschaften auszumachen, hat es in der Geschichte der Philosophie und Wissenschaft immer wieder gegeben. Häufig lag ein doppeltes Erkenntnisziel vor: Zum einen wollte man in der verwirrenden Fülle und Vielfalt der historischen Ereignisse und in der Abfolge der Epochen einen verborgenen Sinn, den geheimen Plan entdecken, nach dem sich alles verständlich ordnete; zum anderen hoffte man, aus der Kenntnis der Gesetzmäßigkeit der Vergangenheit Aussagen über die Zukunft machen zu können.

Es liegt auf der Hand, daß solche Versuche, ein "Gesetz der Geschichte" zu entdecken, sich vor allem in Zeiten schnellen gesellschaftlichen Wandels und Umbruchs mehren: In diesen Zeiten wird den Menschen klar, daß ihre gegenwärtige Gesellschaft auch nur eine historische Etappe ist, daß es vor und nach ihr andere Gesellschaftsformen gab bzw. geben wird - in solchen Zeiten suchen sie Orientierung, wollen wissen, "wo es langgeht".

Einen derartigen geschichtsphilosophischen Entwurf haben wir bereits im Positivismus Auguste Comtes kennengelernt. Er meinte, das Gesetz der Geschichte liege in der Entfaltung des menschlichen Geistes - Endstation sei das Zeitalter des Positivismus. Ein anderes geschichtsphilosophisches System ist das des deutschen idealistischen Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Auch er sah, freilich anders als Comte, die Geschichte als Entfaltung des - "absoluten" - Geistes. Diese Entfaltung gehe, so Hegel, dialektisch vor sich, d.h. einer These stelle sich eine zweite, ihr widersprechende gegenüber (Antithese); dieser Widerspruch werde in einem dritten Schritt, der Synthese, "aufgehoben" - und das in einem dreifachen Sinne, nämlich 1. beseitigt, 2. bewahrt, erhalten und 3. hinaufgehoben auf eine höhere Stufe der Entwicklung. Endpunkt dieser Entwicklung sei der zu sich selbst gekommene Geist, die Philosophie, die das Entwicklungsgesetz des Geistes erkannt habe. Für Hegel war diese Dialektik nicht nur eine Form des Denkens, sondern die Form der Bewegung der Wirklichkeit selbst - die Form des Denkens fällt bei ihm also mit der der Wirklichkeitsbewegung - die ja als geistige aufgefaßt wird - zusammen.

Auch Karl Marx (1818-1883) ist Dialektiker, aber, im Gegensatz zu Hegel, philosophischer Materialist. Er setzt also eine objektive, vom Menschen unabhängig existierende materielle Realität voraus, die sich im menschlichen Bewußtsein widerspiegelt. Der Mensch ist grundsätzlich in der Lage, objektive Wahrheit zu erkennen (ob etwas wahr ist, muß sich immer in der Praxis erweisen), wenn auch der Grad seiner Erkenntnis vom Entwicklungsgrad seiner Gesellschaft abhängt.

Dieser Entwicklungsgrad einer Gesellschaft ist aber nicht der Ausdruck der Entfaltung irgendeines Geistes, sondern - und hier stellt Marx die idealistische Hegelsche Philosophie "vom Kopf auf die Füße" - die Gesellschaftsstufe bestimmt sich nach dem Entwicklungsgrad der menschlichen Praxis - sie allein macht Geschichte aus. Marx ist also dialektischer Materialist; seine Philosophie, auf die menschliche Geschichte angewandt, nennt sich historischer Materialismus.

Der historische Materialismus will kein lebensfremdes philosophisches Lehrgebäude sein, sondern vom wirklichen materiellen Dasein der Menschen und ihrer Praxis ausgehen:

Die Voraussetzungen, mit denen wir beginnen, sind keine willkürlichen, keine Dogmen, es sind wirkliche Voraussetzungen, von denen man nur in der Einbildung abstrahieren kann. Es sind die wirklichen Individuen, ihre Aktion und ihre materiellen Lebensbedingungen, sowohl die vorgefundenen wie die durch ihre eigne Aktion erzeugten. Diese Voraussetzungen sind also auf rein empirischem Wege konstatierbar.²

Was heißt das konkret? Die Menschen sind zunächst einmal Lebewesen. Um existieren zu können, treten sie mit der Natur in einen Stoffwechsel. Sie tun das nicht als einzelne - die Menschen sind keine Robinsons -, sondern in sozialen Verbänden. Sie unterscheiden sich von den Tieren dadurch, daß sie ihre Lebensmittel in der Auseinandersetzung mit der sie umgebenden natürlichen Umwelt selbst produzieren. "Lebensmittel" sind nicht allein Nahrung, sondern auch Kleidung, Wohnung, Wärme usw.. Diese menschliche Praxis, die zunächst nur aufs Überleben ausgerichtet ist, die aber, sobald die grundlegenden Bedürfnisse befriedigt sind, neue hervorbringt, nennt man Arbeit - sie kommt so nur beim Menschen vor. Nun weiß jeder, daß die Art und Weise, auf die Menschen ihre Lebensmittel - im obigen Sinne - produzieren und ihre sonstigen Bedürfnisse befriedigen, sich im Laufe der Geschichte außerordentlich stark verändert hat: bei den Neanderthalern ging das anders vor sich als heutzutage bei uns. Der Kern des historischen Materialismus ist nun nichts anderes als die einfache Erkenntnis, daß die Form dieser Produktion und Reproduktion - also die ganze Art, wie sich eine menschliche Gesellschaft erhält und existiert - eben diese Gesellschaft bestimmt, bis hinein

in das Denken, das Bewußtsein der Menschen. Denn das Bewußtsein der Menschen schwebt nicht losgelöst über Zeit und Raum, sondern

das Bewußtsein kann nie etwas Andres sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß. ...

Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein.³

Friedrich Engels (1820-1895), Marx' langjähriger Freund und Mitstreiter, faßte dessen materialistische Kehre folgendermaßen zusammen:

Die Geschichte war zum ersten Mal auf ihre wirkliche Grundlage gestellt; die handgreifliche, aber bisher total übersehene Tatsache, daß die Menschen vor allem essen, trinken, wohnen und sich kleiden, also arbeiten müssen, ehe sie sich um die Herrschaft streiten, Politik, Religion, Philosophie usw. treiben können - diese handgreifliche Tatsache kam jetzt endlich zu ihrem geschichtlichen Recht.⁴

Wie dieser Zusammenhang zwischen Sein und Bewußtsein, dem tatsächlichen Leben und dem Bild, das sich die Menschen von der Welt machen, genauer zu fassen ist, wird uns später noch interessieren. Gehen wir zunächst noch einmal zurück zu den Anfängen der Menschheit und den Stufen ihrer Entwicklung, um zu erfahren, was eigentlich die Dynamik ihrer Geschichte ausmacht und nach welchen Gesetzen sie sich vollzogen hat.

Schon früh lernte der Mensch, sich mit Hilfe von Werkzeugen, Jagdgeräten, allgemein gesprochen Arbeitsmitteln, oder nach Marx Produktionsmitteln, in der oder gegen die Natur zu behaupten. Das Zusammenwirken von Produktionsmitteln und menschlicher Arbeit nennt Marx Produktivkräfte. Die Produktivkräfte werden vom Menschen stetig weiter entwickelt (von Pfeil und Bogen bis zur modernen automatisierten Industrieanlage) und bestimmen das Produktionsniveau jeder Gesellschaft. So wächst in der Geschichte die Naturbeherrschung des Menschen, er gewinnt zunehmend Autonomie. Aber indem er die Natur bearbeitet und verändert, verändert er sich auch selbst: je nachdem, wie er in und mit ihr wirtschaftet, ist er ein anderer. Mit anderen Worten: Der Mensch hat kein ein für allemal festgelegtes Wesen, sondern die Geschichte ist der Prozeß der Selbsterschaffung des Menschen in seiner Arbeit.

In der Urgesellschaft gab es, nach Marx, kein Privateigentum an den Produktionsmitteln - alle Arbeitsinstrumente gehörten allen gemeinsam. Das änderte sich mit der ersten Arbeitsteilung. Körperliche Kraft, Geschicklichkeit, auch Zufälle bedingten, daß einzelne sich auf besondere Tätigkeiten spezialisierten: Handwerk entstand, später ergab sich dann die Arbeitsteilung zwischen Stadt und Land. Die Hälfte der Menschheit - die Frauen - bekamen gewisse Arbeiten zugewiesen. Andere Gruppen grenzten sich aus und erklärten sich zuständig für den Kontakt zu höheren Mächten - so wurde die geistige von der körperlichen Arbeit getrennt und der Anstoß gegeben für die weitere Entwicklung, die zur vermeintlichen Verselbstständigung des Bewußtseins führte. Marx schreibt dazu:

Die Teilung der Arbeit wird erst wirklich Teilung von dem Augenblick an, wo eine Teilung der materiellen und geistigen Arbeit eintritt. Von diesem Augenblick an kann sich das Bewußtsein wirklich einbilden, etwas Andres als das Bewußtsein der bestehenden Praxis zu sein, wirklich etwas vorzustellen, ohne etwas Wirkliches vorzustellen - von diesem Augenblicke an ist das Bewußtsein imstande, sich von der Welt zu emanzipieren und zur Bildung der "reinen" Theorie, Theologie, Philosophie, Moral etc. überzugehen.⁵

Die Arbeitsteilung hatte von Anfang an einen doppelten Aspekt. Einerseits erwies sich die zunehmende Differenzierung und Spezialisierung als äußerst effektiv - sie war die notwendige Voraussetzung für die Fortentwicklung der Menschheit. Andererseits war die Arbeitsteilung auch von Anfang an mit ungleicher Verteilung der Güter verbunden:

Mit der Teilung der Arbeit, in welcher alle diese Widersprüche gegeben sind und welche ihrerseits wieder auf der naturwüchsigen Teilung der Arbeit in der Familie und der Trennung der Gesellschaft in einzelne, einander entgegengesetzte Familien beruht, ist zu gleicher Zeit auch die Verteilung, und zwar die ungleiche, sowohl quantitative wie qualitative Verteilung der Arbeit und ihrer Produkte gegeben, also das Eigentum, das in der Familie, wo die Frau und die Kinder die Sklaven des Mannes sind, schon seinen Keim, seine erste Form hat.⁶

Damit ist der Grundstein gelegt für die weitere Auseinanderentwicklung der nun ungleichen Gesellschaftsmitglieder. "Teilung der Arbeit und Privateigentum [sind] identische Ausdrücke - in dem Einen wird in Beziehung auf die Tätigkeit

dasselbe ausgesagt, was in dem Andern in bezug auf das Produkt der Tätigkeit ausgesagt wird."⁷ Aber es geht nicht allein um die Aneignung der Produkte, sondern auch und vor allem um die Produktionsmittel. Wer die Produktionsmittel hat, hat die Macht und das Sagen. Er kann die anderen - seien es die Frauen, seien es seine Stammesbrüder, seien es Kriegsgefangene - für sich arbeiten lassen, ja, sie sich unterwerfen: Sklaverei entsteht.

Die Tatsache des Privateigentums an Produktionsmitteln - die nun eben nicht mehr allen, sondern nur einigen einzelnen gehören - verändert also grundlegend das ganze Verhältnis der Menschen zueinander. Die Macht des einen ist die Ohnmacht des anderen, es gibt ein soziales "Oben" und "Unten".

Diese sozialen Beziehungen, die die Menschen im Produktionsprozeß eingehen, nennt Marx die Produktionsverhältnisse. Sie stehen im Zusammenhang mit den sich entwickelnden Produktivkräften. Überspitzt hat Marx einmal formuliert, die Handmühle ergebe eine Gesellschaft mit Feudalherren, die Dampfmühle eine mit industriellen Kapitalisten. Gemeint ist: Jede Gesellschaftsformation hat eine spezifische Art zu wirtschaften und eine entsprechende spezifische Art, die Produktion sozial zu organisieren.

Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse gehören also eng zusammen, aber früher oder später treten sie in Konflikt miteinander, weil sich die Produktivkräfte schneller entwickeln als die Produktionsverhältnisse. In bestimmten historischen Situationen erweisen sich die Produktionsverhältnisse - die ja vor allem in den Eigentumsformen festgeschrieben sind und die den Herrschenden die Ausbeutung der anderen ermöglichen - als Fesseln der dynamischen Gesellschaftsentwicklung. So braucht z.B. das entstehende Manufaktur- und Industrierwesen Arbeiter, die sich im Lande frei bewegen können, die der neuen Produktionsweise mobil zur Verfügung stehen. Eine feudale Gesellschaft, die die Masse der Bauern (und potentiellen Arbeiter) in Leibeigenschaft hält und damit an einen bestimmten Grund und Boden bindet, engt die Produktivkraftentwicklung ein. Ein Widerspruch entsteht, der nach dialektischer

Lösung drängt. In einer Revolution entstehen neue, angemessene Produktionsverhältnisse, eine neue Gesellschaft etabliert sich - in unserem Beispiel eben die kapitalistische, in der der Arbeiter frei ist, seine Arbeitskraft zu verkaufen, wo immer er sie los wird.

Karl Marx hat alles bisher Gesagte einmal knapp zusammengefaßt:

In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein. Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um.⁸

Die folgende Aufstellung zeigt, in welche Gesellschaftsformationen Marx die Menschheitsgeschichte unterteilte, welche Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse in jeder Formation bestanden:

Formation	Produktivkräfte	Produktions- verhältnisse	Juristischer und politischer Überbau	Gesellschaftliche Bewußtseinsformen
1. Urgesellschaft	Primitives Pflücken und Jagd mit steiner- nen Waffen, Bogen	Kein Privateigentum	Kein Staat, kein Zwangsapparat	Keine Wissenschaft, primitive Kunst, patriarchalische Moral, zuerst keine Religion, dann Animismus usw.
2. Sklaven- halterordnung	Ackerbau und Viehzucht, Arbeitsteilung	Privateigentum an Produktionsmitteln und an Menschen (Sklaverei)	Antiker Staat mit ausgebautem System eines Rechts- und Zwangsapparates	Antike (griechisch- römische) Philosophie, Kunst, Moral und Religion
3. Feudal- ordnung	Verfeinerte Technik im Ackerbau (Dünger) und im Handwerk	Privateigentum an Produktionsmitteln, Teileigentum an Menschen (Leibeigene)	Mittelalterlicher Feudalismus	Scholastische Philo- sophie, gotische Kunst, christliche Moral, katholische Religion
4. Kapitalisti- sche Ordnung	Maschinelle Produk- tion, Gebrauch von Dampf- und elek- trischen Maschinen	Privateigentum an Produktionsmitteln, nicht aber an Menschen	Moderne, bürgerliche Republik	Moderne Philosophie, Wissenschaft, Kunst, und Moral, liberaler Protestantismus
5. Sozialistische Ordnung	Große, mechanisierte Industrie	Kein Privateigentum an Produktionsmitteln oder Menschen, gemeinschaftliches Eigentum	Zuerst Diktatur des Proletariats und sozialistischer Staat, dann „Absterben“ des Staates und jedes Zwangsapparates	Marxismus-Leninismus und zeitgenössische Wissenschaft, sozial- istischer Realismus in der Kunst, kommunistische Moral, keine Religion
Aus: Informationen zur politischen Bildung Nr. 107, „Kommunistische Ideologie II“ (Autor: Prof. J. M. Bochenski, Freiburg/Schweiz)				

Die vierte Spalte bedarf einer Erläuterung, weil hier der Begriff des Staates verwandt wird, ohne daß bisher zur Sprache gekommen wäre, wie Marx den Staat versteht.

In allen Gesellschaften, die auf die Urgesellschaft folgen, finden wir extreme soziale und ökonomische Ungleichheit. Der Masse der Besitzlosen und wenig Besitzenden steht die kleine Gruppe der Reichen gegenüber. Da diesen die Produktionsmittel gehören - und in der Sklavenhaltergesellschaft sogar andere Menschen -, haben sie die Macht, die anderen auszubeuten, sie für sich arbeiten zu lassen. Da sich aber ihre Macht auf die Ungleichheit gründet, müssen sie diese ungleiche Ordnung gegen die Mehrheit der anderen schützen und verteidigen - und zwar mit Gewalt, wenn es nicht anders geht. Zu diesem Zwecke schaffen sie sich einen Staat, eine scheinbar neutrale In-

stanz, die doch nur die Aufgabe hat, die bestehende Ungleichheit so lange wie möglich zu erhalten, die Herrschaft einer Klasse zu sichern - er ist ein Herrschaftsinstrument.

Das erklärt auch, warum es in klassenlosen Gesellschaften - etwa der Urgesellschaft - keinen Staat gibt. Erst Arbeitsteilung und Privateigentum an den Produktionsmitteln teilen die Gesellschaft so, daß man von verschiedenen Klassen sprechen kann, von denen immer eine herrscht (aufgrund ihrer ökonomischen Vormachtstellung und durch ihren Staat) und die übrigen unterdrückt. Damit wäre auch der marxistische Klassen-Begriff geklärt, denn zu welcher Klasse eine Menschengruppe gehört, das entscheidet sich nach ihrem Platz in der Produktion, nach ihrer Stellung zu den Produktionsmitteln und ihrer Rolle in den Produktionsverhältnissen.

Die Interessen der unterdrückten Klassen stehen in deutlichem Widerspruch zu denen der herrschenden. Deshalb nennt Marx Klassengesellschaften auch antagonistische, sie sind von einem inneren Widerspruch gekennzeichnet. Der Kampf der Unterdrückten gegen die Herrschenden stellt nun nicht den Ausnahmefall der Weltgeschichte dar, der Klassenkampf ist vielmehr der Motor der gesellschaftlichen Entwicklung, polemisch formuliert: "Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen."⁹

Weiter oben hatten wir festgehalten, daß die Revolutionierung menschlicher Gesellschaften aus der Aufhebung des Widerspruchs zwischen dynamischen Produktivkräften und statischen Produktionsverhältnissen resultiere. Hier heißt es nun, daß die unterdrückten Klassen, indem sie für ihre eigenen Interessen streiten, die Menschheit voranbringen. Wie ist das eine mit dem anderen zu vereinbaren? Karl Marx schreibt dazu:

In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten. Sowenig man das, was ein Individuum ist, nach dem beurteilt, was es sich selbst dünkt, ebensowenig kann man eine solche Umwälzungsepoche

aus ihrem Bewußtsein beurteilen, sondern muß vielmehr dies Bewußtsein aus den Widersprüchen des materiellen Lebens, aus dem vorhandenen Konflikt zwischen gesellschaftlichen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen erklären. Eine Gesellschaftsformation geht nie unter, bevor alle Produktivkräfte entwickelt sind, für die sie weit genug ist, und neue höhere Produktionsverhältnisse treten nie an die Stelle, bevor die materiellen Existenzbedingungen derselben im Schoß der alten Gesellschaft selbst ausgebrütet worden sind.¹⁰

Das bedeutet, daß immer erst ganz bestimmte objektive Bedingungen erfüllt sein müssen, eine bestimmte revolutionäre Reife der Verhältnisse eingetreten sein muß, ehe eine Revolution auf die Tagesordnung kommt und erfolgreich sein kann. Die Geschichte ist ein gesetzmäßig ablaufender Prozeß (die Gesellschaftsformationen folgen mit Notwendigkeit aufeinander), dessen Dynamik von den dialektischen Widersprüchen der antagonistischen Gesellschaften herrührt.

Wenn aber die Geschichte solch ein objektiv-gesetzmäßiger, "naturgeschichtlicher" (Marx) Prozeß ist, wo bleibt dann die Menschheit als Subjekt? Wenn Engels in seiner Grabrede auf Karl Marx sagt

Wie Darwin das Gesetz der Entwicklung der organischen Natur, so entdeckte Marx das Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte,¹¹

kann man dann überhaupt noch davon sprechen, daß die Menschen ihre Geschichte selber machen? Schließlich: Wenn die neue Gesellschaft sowieso kommt, mit gesetzmäßiger Notwendigkeit, wozu dann revolutionäre Agitation und Förderung der Weltrevolution?

Ein Vergleich mit den Naturgesetzen mag das klären. Die Kenntnis eines Naturgesetzes - z.B. des Hebelgesetzes - setzt es nicht außer Kraft, sondern ermöglicht seine nützliche Anwendung. In einem Sinne unterwirft man sich also dem Naturgesetz, erkennt es an, aber nur, um in seiner Anwendung umso größere Freiheit zu erlangen: man macht es sich zunutze.

Das gleiche, so Engels, gilt für die historischen Gesetze der Gesellschaftsentwicklung:

Die Gesetze des eignen gesellschaftlichen Tuns, die ihnen bisher als fremde, sie beherrschende Naturgesetze gegenüberstanden, werden dann von den Menschen

mit voller Sachkenntnis angewandt und damit beherrscht. Die eigne Vergesellschaftung der Menschen, die ihnen bisher als von Natur und Geschichte oktroyiert gegenüberstand, wird jetzt ihre eigne freie Tat. Die objektiven, fremden Mächte, die bisher die Geschichte beherrschten, treten unter die Kontrolle der Menschen selbst. Erst von da an werden die Menschen ihre Geschichte mit vollem Bewußtsein selbst machen, erst von da an werden die von ihnen in Bewegung gesetzten gesellschaftlichen Ursachen vorwiegend und in stets steigendem Maße auch die von ihnen gewollten Wirkungen haben. Es ist der Sprung der Menschheit aus dem Reich der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit.¹²

Die Menschen können also sehr wohl ihre eigene Geschichte machen, aber bewußt erst, wenn sie die objektiven Bedingungen und gesetzmäßigen Entwicklungen erkannt haben - eine Erkenntnis, die ihnen der Marxismus liefert, der als historischer Materialismus Geschichtsphilosophie und Handlungsanleitung ist. Sein Ziel ist die bewußte Nutzung der historischen Gesetzmäßigkeit und die Beschleunigung des geschichtlichen Entwicklungsprozesses hin zu einer neuen klassenlosen Gesellschaft, zu der man aber nicht in einem willkürlichen Sprung gelangt - das unterscheidet die Marxisten von den Anarchisten und utopischen Sozialisten -, sondern erst, wenn bestimmte, objektiv bestimmbare Bedingungen erfüllt sind: "... die Menschen machen ihre Geschichte selbst, aber in einem gegebenen, sie bedingenden Milieu, auf Grundlage vorgefundener, tatsächlicher Verhältnisse."¹³

3. Analyse des Kapitalismus

Kernstück der Marx'schen Studien ist die Analyse seiner Gesellschaftsformation, des Kapitalismus, weshalb auch sein Hauptwerk den Titel Das Kapital trägt. Im folgenden soll das vorher recht allgemein Aufgestellte konkret an dieser Gesellschaftsformation aufgewiesen werden, d.h., daß uns die Fragen beschäftigen werden, wie das Verhältnis von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen im Kapitalismus aussieht, welche Klassen und gesellschaftlichen Widersprüche wir vorfinden und wie man sich dialektisch die Lösung dieser Widersprüche vorzustellen hat; schließlich, welche Gestalt wohl die fol-

gende Gesellschaftsordnung annehmen könnte. Leitsatz der Marx'schen Analyse des Kapitalismus ist, diese Gesellschaft nicht nach dem zu beurteilen, was sie über sich selbst sagt und denkt, sondern nach dem, was sich tatsächlich in ihr abspielt:

Während im gewöhnlichen Leben jeder Shopkeeper sehr wohl zwischen Dem zu unterscheiden weiß, was Jemand zu sein vorgibt, und dem, was er wirklich ist, so ist unsre Geschichtsschreibung noch nicht zu dieser trivialen Erkenntnis gekommen. Sie glaubt jeder Epoche auf's Wort, was sie von sich selbst sagt und sich einbildet.¹⁴

Anders Marx, der sich die Ökonomischen Grundlagen des Kapitalismus vornimmt, in dem die Produktion im Verhältnis von Kapital und Lohnarbeit organisiert ist. Was heißt das? Auf der einen Seite haben wir eine Klasse, die Privateigentum an den Produktionsmitteln hat, die Bourgeoisie. Ihr gegenüber stehen alle anderen, vor allem aber die Arbeiter, das Proletariat. Der Proletarier hat keinen größeren Besitz. Um überleben zu können, muß er sein Einziges verkaufen: seine Arbeitskraft. Er geht also zum kapitalistischen Unternehmer und bietet ihm seine Arbeitskraft wie eine Ware an. Der Kapitalist kauft die Arbeitskraft und läßt den Arbeiter an seinen Maschinen arbeiten, ihn Produkte herstellen. Diese Produkte behält der Kapitalist für sich. Er kann das tun, weil ihm die Produktionsmittel gehören und dem Proletariat in seiner Mittellosigkeit zunächst keine andere Wahl bleibt, als diese "Ordnung" zu akzeptieren.

Natürlich bekommt der Arbeiter für seine Arbeit einen Lohn, in Form von Geld - er ist kein Sklave. Der Lohn entspricht aber nicht dem, was der Proletarier gegeben hat, sonst würde der Kapitalist ja ohne jeden Gewinn abschließen, und das kann er sich, schon wegen der Konkurrenz der anderen Kapitalisten, nicht leisten. Er muß also, aus wirtschaftlichen Gründen, egal, ob er ein guter oder schlechter Mensch ist, in dieser Wirtschaftsordnung andere ausbeuten, sonst geht er unter. Der Arbeiter bekommt also weniger Lohn, gerade so viel, sagt Marx, wie er zur Wiederherstellung seiner Arbeitskraft braucht. Der Rest, der Mehrwert, bleibt beim Unternehmer; er eignet sich den Reichtum an, den andere geschaffen haben.

Anders ausgedrückt: Wenn ein Arbeiter 8 Stunden am Tag arbeitet, bekommt er praktisch nur Lohn für 6 und arbeitet die restlichen 2 Stunden unentgeltlich für den Kapitalisten. Hat der Unternehmer von dem angeeigneten Mehrwert neue Maschinen gekauft, mit denen man in gleicher Zeit mehr Produkte herstellen kann, so bleibt auch dieser neue Mehrwert bei ihm: Die Arbeiter arbeiten immer noch 8 Stunden am Tag, stellen dabei mehr her als zuvor, bekommen aber nicht in gleichem Maße höheren Lohn. So ergibt sich eine paradoxe Situation: Je mehr der Arbeiter arbeitet, desto mächtiger und reicher macht er sein Gegenüber, den Kapitalisten, nämlich

dadurch, daß dem Arbeiter immer mehr von seinen Produkten aus der Hand genommen wird, daß seine eigene Arbeit ihm immer mehr als fremdes Eigentum gegenübertritt und die Mittel seiner Existenz und seiner Tätigkeit immer mehr in der Hand des Kapitalisten sich konzentrieren.¹⁵

Daß der Arbeiter sich also durch diesen Austausch nicht bereichern kann, indem er, wie Esau für ein Gericht Linsen seine Erstgeburt, so er für die Arbeitsfähigkeit als eine vorhandne Größe ihre schöpferische Kraft hingibt, ist klar. Er muß sich vielmehr verarmen ..., indem die schöpferische Kraft seiner Arbeit als die Kraft des Kapitals, als fremde Macht sich ihm gegenüber etabliert. Er entäußert sich der Arbeit als Produktivkraft des Reichtums; das Kapital eignet sie sich als solche an.¹⁶

Je mehr der Arbeiter sich ausarbeitet, um so mächtiger wird die fremde, gegenständliche Welt, die er sich gegenüber schafft, um so ärmer wird er selbst, seine innere Welt, um so weniger gehört ihm zu eigen.¹⁷

Es ist klar, daß der Arbeiter sich in dieser Arbeit nicht selbst verwirklichen kann - er ist vielmehr entfremdet, und das in vierfacher Hinsicht:

Erstens, daß die Arbeit dem Arbeiter äußerlich ist, d.h. nicht zu seinem Wesen gehört, daß er sich daher in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint, nicht wohl, sondern unglücklich fühlt, keine freie physische und geistige Energie entwickelt, sondern seine Physis abkasteit und seinen Geist ruiniert. Der Arbeiter fühlt sich daher erst außer der Arbeit bei sich und in der Arbeit außer sich. Zu Hause ist er, wenn er nicht arbeitet, und wenn er arbeitet, ist er nicht zu Hause. Seine Arbeit ist daher nicht freiwillig, sondern gezwungen, Zwangsarbeit. Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein Mittel, um Bedürfnisse außer ihr

zu befriedigen. Ihre Fremdheit tritt darin rein hervor, daß, sobald kein physischer oder sonstiger Zwang existiert, die Arbeit als eine Pest geflohen wird.¹⁸

An diese Entfremdung in der produktiven Tätigkeit schließt sich die vom Produkt an: Der Arbeiter kann sich in seinen Produkten, die ihm sowieso aus der Hand genommen werden, nicht wiederfinden, im Gegenteil, sie bauen sich als feindliche Gegenmacht auf. Auch seine Interaktion mit anderen Menschen ist von der Erfahrung entfremdeter Arbeit geprägt: Man trifft aufeinander, um sich ausbeuten zu lassen oder miteinander zu konkurrieren, nicht aber in freier Vereinigung. Weil aber die freie, bewußte Tätigkeit das Gattungsmerkmal des Menschen ist, wird der Arbeiter in der kapitalistischen Gesellschaft auch seiner eigenen Gattung entfremdet.¹⁹

Kommen wir noch einmal zurück auf den Punkt, daß im kapitalistischen Produktionsprozeß "die eigne Tat des Menschen ihm zu einer fremden, gegenüberstehenden Macht wird, die ihn unterjocht, statt daß er sie beherrscht."²⁰ Wir haben es also mit einer "Herrschaft der sachlichen Verhältnisse", ²¹ der toten Arbeit (des Kapitals) über die lebendige (den Arbeiter) zu tun. Das führt so weit, daß der Mensch gar nicht mehr erkennt, daß er selbst doch der Schöpfer dieser Verhältnisse ist, die sich selbständig gemacht zu haben scheinen und nun als Sachzwänge und sachliche Macht auftreten. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt scheint umgedreht: Der Mensch fügt sich seinen Produkten und der bestehenden Ordnung, als sei es eine unumstößliche Naturordnung. Im Bewußtsein der Menschen schlägt sich diese Gesellschaftsordnung in einem regelrechten Fetischismus nieder; man spricht den Dingen Leben zu - "der Markt will", "der Außenhandel fordert", "die Ware tut das und das" - und vergißt, daß es letztlich um den Menschen und seine Tätigkeit geht. Marx schreibt dazu im Kapital:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegen-

ständen. Durch dies Quidproquo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. ...

Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt. Um daher eine Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigenem Leben begabte, untereinander und mit dem Menschen in Verhältnis stehende selbständige Gestalten. So in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dies nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waren produziert werden, und der daher der Warenproduktion unzertrennlich ist.²²

Wie sieht es nun mit der Beantwortung der zu Anfang dieses Abschnittes gestellten Fragen aus?

Der Hauptwiderspruch des Kapitalismus, stellt Marx fest, ist der zwischen gesellschaftlicher Produktion und privater Aneignung. Der Kapitalismus hat die Produktivkraftentwicklung auf ein Niveau getrieben, das niemals zuvor in der Menschheitsgeschichte erreicht worden ist:

Die Bourgeoisie hat in ihrer kaum hundertjährigen Klassenherrschaft massenhaftere und kolossālere Produktionskräfte geschaffen, als alle vergangenen Generationen zusammen. Unterjochung der Naturkräfte, Maschinerie, Anwendung der Chemie auf Industrie und Ackerbau, Dampfschiffahrt, Eisenbahnen, elektrische Telegraphen, Urbarmachung ganzer Weltteile, Schiffbarmachung der Flüsse, ganze aus dem Boden hervorgestampfte Bevölkerungen - welch früheres Jahrhundert ahnte, daß solche Produktionskräfte im Schoß der gesellschaftlichen Arbeit schlummerten.²³

Das war nur möglich, weil die Bourgeoisie als revolutionäre Klasse alle Einengungen der Produktionsverhältnisse des Feudalismus beseitigte, sich in den bürgerlichen Revolutionen als neue herrschende Klasse etablierte, und weil der Kapitalismus eine sich selbst dauernd revolutionierende Wirtschaftsordnung ist, die keine Möglichkeit zur Profitmaximierung ausläßt. Im Kapitalismus nimmt die Arbeitsteilung und Spezialisierung neue, ungeahnte Ausmaße an. Das bedeutet aber auch, daß die Sparten der gesamtgesellschaftlichen Produktion auf unerhörte Weise miteinander verzahnt sind. Andererseits entstehen immer größere Produktionseinheiten - die Produktion erhält einen durch und durch gesellschaftlichen Charakter.

Im Widerspruch dazu steht die private Form der Aneignung des Mehrwerts, die auf dem Privateigentum an den Produktionsmitteln beruht. Dieser Widerspruch verstärkt sich zunehmend. Immer mehr Menschen werden in die sich differenzierende Produktion hineingezogen, das Kapital konzentriert sich immer stärker in den Händen weniger, denn in diesem Konkurrenzsystem schlägt der starke Kapitalist die schwachen aus dem Felde. So stehen sich am Ende nur noch zwei Klassen gegenüber: Proletariat und Bourgeoisie. Wenn der Kapitalismus, der sowieso schon periodisch von Krisen geschüttelt wird, weil die gesamtgesellschaftliche Produktion ja nicht geplant, sondern der Willkür der kapitalistischen Einzelinteressen überlassen wird, an seine ökonomischen Grenzen stößt (wo die liegen, entwickelt Marx im Kapital) und wenn sich die sozialen Gegensätze enorm verstärkt haben, ist die objektiv revolutionäre Situation da. Die herrschende Klasse gerät in eine Krise, und wenn es ein kampfbares Proletariat gibt, beginnt die sozialistische Revolution: Die Produktionsverhältnisse werden mit der Produktivkraftentwicklung in Einklang gebracht, d.h. die Produktionsmittel werden vergesellschaftet, und es geht - über die Etappe der Diktatur des Proletariats, in der die Reste der alten Gesellschaft beseitigt werden - an den Aufbau einer klassenlosen, kommunistischen Gesellschaft - klassenlos, weil sie, so Marx, kein Privateigentum an Produktionsmitteln kennt.

Dies alles kann aber nur geschehen, wenn es eine klassenbewußte Arbeiterklasse gibt. Ist das der Fall, wird "die Theorie ... zur materiellen Gewalt",²⁴ und das Proletariat kann als einzig verbleibende Klasse seine weltgeschichtliche Mission erfüllen.

Karl Marx faßte den Kern seiner revolutionären Lehre folgendermaßen zusammen:

Was mich nun betrifft, so gebührt mir nicht das Verdienst, weder die Existenz der Klassen in der modernen Gesellschaft noch ihren Kampf unter sich entdeckt zu haben. Bürgerliche Geschichtsschreiber hatten längst vor mir die historische Entwicklung dieses Kampfes der Klassen und bürgerliche Ökonomen die ökonomische Anatomie derselben dargestellt. Was ich neu tat, war

1. nachzuweisen, daß die Existenz der Klassen bloß an bestimmte historische Entwicklungsphasen der Produktion gebunden ist; 2. daß der Klassenkampf notwendig zur Diktatur des Proletariats führt; daß diese Diktatur selbst nur den Übergang zur Aufhebung aller Klassen und zu einer Klassenlosen Gesellschaft bildet.²⁵

Die kapitalistische Gesellschaft ist also nach Marx die letzte antagonistische Gesellschaft; danach beginnt die eigentliche Geschichte der Menschheit: "Mit dieser Gesellschaftsformation schließt daher die Vorgeschichte der menschlichen Gesellschaft ab."²⁶ Es sind keine Grenzen mehr gesetzt, außer den natürlichen.

Die Marx'sche Theorie hat im Laufe der letzten hundert Jahre manche Veränderung oder Revision erfahren, z.T. in wesentlichen Punkten. So bezweifelte Lenin, der versuchte, das neue Stadium des Kapitalismus, den Imperialismus, marxistisch zu analysieren, daß die Arbeiterklasse, auf sich allein gestellt, je über ein bloß trade-unionistisches (d.h. gewerkschaftliches) Bewußtsein hinausgelangen könne; sie bedürfe unbedingt der Anleitung durch eine Avantgarde-Partei.

In der Sowjetunion wurde unter Stalin der Aufbau des Sozialismus und Kommunismus in einem Lande versucht, während Marx überzeugt war, der Kommunismus könne nur weltweit existieren.

Auch die Frage, ob die sozialistische Revolution in jedem Falle gewaltsam verlaufen müsse, wurde unterschiedlich beantwortet. Schon Marx sah, unter bestimmten Bedingungen, die Möglichkeit eines friedlichen Überganges zum Sozialismus, wenngleich er gewaltsamen Widerstand der untergehenden herrschenden Klasse für wahrscheinlicher hielt.

Diese Fragen sollen hier aber nicht weiter interessieren. Entscheidend für unseren Zweck ist das schon angedeutete Verständnis des Marxismus vom Zusammenhang von Sein und Bewußtsein, dem Verhältnis zwischen der ökonomischen Basis und dem "Überbau" - denn nur darüber gelangt man zum marxistischen Literaturbegriff.

4. Basis und Überbau

Nach Marx sind die materiellen Produktionsverhältnisse die "reale Basis" einer Gesellschaft. Darüber (vgl. Zitat S. 152) erhebt sich ihr "Überbau", womit er die Gesamtheit aller für sie charakteristischen Ideen und Anschauungen sowie aller gesellschaftlichen Institutionen (Staat, Parteien, Rechtswesen, kulturelle Einrichtungen usw.) meint.

Das Verhältnis zwischen Basis und Überbau ist nicht einfach zu fassen. Einerseits gilt natürlich der materialistische Grundsatz, daß das Sein das Bewußtsein bestimmt. Andererseits wirkt das Bewußtsein aber auch wieder aktiv auf die Basis zurück. Wir haben es also nicht mit einer eindeutigen, kausalen Determinierung zu tun, sondern mit einer komplexen Wechselwirkung, einem dialektischen Verhältnis.

Das ist nicht immer allen selbsternannten "Marxisten" klar gewesen, und Friedrich Engels hat am Ende seines Lebens häufig seinen Unmut über den Unfug der "Vulgärmarxisten" geäußert und sich bemüht, gerade diese falsche Auffassung vom Zusammenhang zwischen Basis und Überbau zurechtzurücken. So schreibt er 1890 an Joseph Bloch:

Daß von den Jüngeren zuweilen mehr Gewicht auf die ökonomische Seite gelegt wird, als ihr zukommt, haben Marx und ich teilweise selbst verschulden müssen. Wir hatten den Gegnern gegenüber das von diesen geleugnete Hauptprinzip zu betonen, und da war nicht immer Zeit, Ort und Gelegenheit, die übrigen an der Wechselwirkung beteiligten Momente zu ihrem Recht kommen zu lassen. Aber sowie es zur Darstellung eines historischen Abschnitts, also zur praktischen Anwendung kam, änderte sich die Sache, und da war kein Irrtum möglich. Es ist leider nur zu häufig, daß man glaubt, eine neue Theorie vollkommen verstanden zu haben und ohne weiteres handhaben zu können, sobald man die Hauptsätze sich angeeignet hat, und das auch nicht immer richtig. Und diesen Vorwurf kann ich manchem der neueren "Marxisten" nicht ersparen, und es ist da dann auch wunderbares Zeug geleistet worden.²⁷

Im selben Brief wendet er sich gegen einen plumpen Ökonomismus und betont wiederum die Idee der dialektischen Wechselwirkung:

Nach materialistischer Geschichtsauffassung ist das in letzter Instanz bestimmende Moment in der Geschichte die Produktion und Reproduktion des wirklichen Le-

bens. Mehr hat weder Marx noch ich je behauptet. Wenn nun jemand das dahin verdreht, das ökonomische Moment sei das einzig bestimmende, so verwandelt er jenen Satz in eine nichtssagende, abstrakte, absurde Phrase. Die ökonomische Lage ist die Basis, aber die verschiedenen Momente des Überbaus ... üben auch ihre Einwirkung auf den Verlauf der geschichtlichen Kämpfe aus und bestimmen in vielen Fällen vorwiegend deren Form. Es ist eine Wechselwirkung aller dieser Momente, worin schließlich durch alle die unendliche Menge von Zufälligkeiten (d.h. von Dingen und Ereignissen, deren innerer Zusammenhang untereinander so entfernt oder so unnachweisbar ist, daß wir ihn als nicht vorhanden betrachten, vernachlässigen können) als Notwendiges die ökonomische Bewegung sich durchsetzt. Sonst wäre die Anwendung der Theorie auf eine beliebige Geschichtsperiode ja leichter als die Lösung einer einfachen Gleichung ersten Grades.²⁸

Auf diese Formulierung "in letzter Instanz" greift er immer wieder zurück:

Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage Ursache, allein aktiv ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf Grundlage der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit. ... Es ist also nicht, wie man sich hier und da bequemerweise vorstellen will, eine automatische Wirkung der ökonomischen Lage, sondern die Menschen machen ihre Geschichte selbst, aber in einem gegebenen, sie bedingenden Milieu, auf Grundlage vorgefundener tatsächlicher Verhältnisse, unter denen die ökonomischen, sosehr sie auch von den übrigen politischen und ideologischen beeinflußt werden, doch in letzter Instanz die entscheidenden sind und den durchgehenden, allein zum Verständnis führenden roten Faden bilden.²⁹

"In letzter Instanz" bedeutet also, daß ein bestimmter Rahmen vorgegeben ist, innerhalb dessen sich konkrete Dialektik, aber eben keine mechanische Kausalität abspielt:

Damit zusammen hängt auch die blödsinnige Vorstellung der Ideologen: Weil wir den verschiedenen ideologischen Sphären, die in der Geschichte eine Rolle spielen, eine selbständige historische Entwicklung absprechen, sprächen wir ihnen auch jede historische Wirksamkeit ab. Es liegt hier die ordinäre undialektische Vorstellung von Ursache und Wirkung als starr einander entgegengesetzten Polen zugrunde, die absolute Vergessenheit der Wechselwirkung. Daß ein historisches Moment, sobald es einmal durch andre, schließ-

lich ökonomische Ursachen in die Welt gesetzt, nun auch reagiert, auf seine Umgebung und selbst seine eignen Ursachen zurückwirken kann, vergessen die Herren oft fast absichtlich.³⁰

Demnach darf eine marxistische Analyse einer Überbauerscheinung sich nicht mit der einfachen Feststellung des allgemeinen Gesetzes begnügen, sie muß im Detail und konkret aufweisen, in welcher Form Sein und Bewußtsein im gegebenen Fall vermittelt sind. Das ist nicht einfach und erfordert sowohl genaue Kenntnisse als auch behutsames Vorgehen. Denn es liegt auf der Hand, daß sich die Widersprüche einer antagonistischen Klassengesellschaft auch in ihrem Überbau widerspiegeln. Der Kampf der Gegensätze findet auch hier statt, wenn auch gilt, daß in der Regel die Ideen und Anschauungen der herrschenden Klasse auch in der Gesellschaft vorherrschen, wie Marx formulierte:

Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d.h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich die herrschende geistige Macht. ... Die herrschenden Gedanken sind weiter Nichts als der ideelle Ausdruck der herrschenden materiellen Verhältnisse, die als Gedanken gefaßten herrschenden materiellen Verhältnisse; also der Verhältnisse, die eben die eine Klasse zur herrschenden machen, also die Gedanken der Herrschaft.³¹

Das hat weitreichende Folgen. Denn die Vorstellungen, die sich die Menschen, speziell die Herrschenden, von ihrer Lage machen, haben nur zum Teil etwas mit der Wirklichkeit zu tun. Zum anderen Teil sind sie bestimmt von Eigeninteressen und gekennzeichnet durch unzureichende Durchdringung der Realität und selektive Wahrnehmung: das Bestehende wird als beste Möglichkeit gerechtfertigt oder gar als ewig und unveränderlich hingestellt; der Schein wird allzu bereitwillig für das Wesen einer Sache gehalten, bis man seiner eigenen Propaganda zum Opfer fällt.

Solch ein verzerrtes, falsches Bewußtsein nennt Marx Ideologie, wobei es wichtig ist zu beachten, daß es hier nicht um die persönliche Unzulänglichkeit Einzelner geht, sondern um historisch erklärbare soziale Bewußtseinsformen: Ideologie ist notwendig falsches Bewußtsein.

Und doch macht es gerade die Effektivität von Ideologie aus, daß sie nie ganz falsch ist. Sie erklärt immer auch einen Teil der Wirklichkeit überzeugend. Deshalb kann sie zu einem mächtigen Faktor in der politischen Auseinandersetzung werden. Die Ideologie des revolutionären Bürgertums im 18. Jahrhundert war solch eine außerordentlich wirksame Waffe im Klassenkampf. Erst wenn sich die Herrschaft einer Klasse ihrem Ende zuneigt, wird die Ideologie - die in Form geistiger Arbeit auf der Grundlage der Arbeitsteilung "produziert" wird und sich deshalb leicht für etwas Selbständiges hält - zunehmend zu einem Hemmnis: da sie im Sinne der herrschenden Klasse wirkt, wird sie den tatsächlichen Verhältnissen immer weniger gerecht - ihre Erkenntnis- und Erklärungsleistung nimmt rapide ab. Werden die Widersprüche so groß, daß die Ideologie nicht mehr überzeugt, müssen die Verhältnisse mit Gewalt stabilisiert werden.

Wenn nun Literatur ein Phänomen des gesellschaftlichen Überbaus ist, dann gilt alles bisher Entwickelte auch für sie: Sie nimmt teil an der Dialektik von Basis und Überbau und hat in der Klassengesellschaft ideologischen Charakter. Welche weiteren Fragen das aufwirft, wird im folgenden Abschnitt skizziert.

5. Leitfragen der materialistischen Literaturwissenschaft

Wenn die Literatur einer bestimmten Gesellschaftsformation als Überbauphänomen ideologischen Charakter hat - sich also die Weltansicht der jeweils herrschenden Klasse in ihr spiegelt -, dann fragt sich, welche Bedeutung solche Literatur überhaupt für nachfolgende Gesellschaften und neue, aufstrebende Klassen haben kann. Ist sie in einem Maße Klassenkultur, daß sie in einer neuen Gesellschaft oder für die revolutionäre Klasse bloß noch dokumentarischen Wert hat - als Zeugnis eines verzerrten Bewußtseins -, aber keinen ästhetischen Genuß mehr bereiten kann? Oder gibt es tatsächlich so etwas wie eine allgemeine Menschheitskultur, in der sich - unabhängig vom Klassencharakter aller bisherigen Gesellschaften - die "ewigen Werte" des schöpferischen menschlichen

Geistes versammelt haben? Weiter: Findet sich im konkreten Kunstwerk beides miteinander verquickt, wie kann man das eine vom anderen scheiden?

Verknüpft mit diesem Fragenkomplex ist ein zweiter: Wo ist der politische Standort von Kunst? Wenn Kunst als Überbauphänomen an den Klassenauseinandersetzungen teilhat, als ideologische Waffe eingesetzt wird, ist es dann nicht legitim (vom Standpunkt der Unterdrückten aus gesehen), ihrerseits nur solche Literatur gelten zu lassen, die ihre Position kämpferisch vertritt, also Agitprop- und politische Tendenzliteratur? Oder ist es falsch, Literatur so in Dienst zu nehmen, sie zur Magd der Politik zu erniedrigen, aus Gedichten gereimte Leitartikel zu machen? Darf es "reine" Kunst überhaupt geben - oder muß jede wahre Kunst einfach "rein" sein?

Wie ist, drittens, das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit? Wenn Literatur Wirklichkeit nur spiegelt und der Grad der Wirklichkeitstreue zum Kriterium der Kunst erklärt wird, ist dann nicht das perfekte Kunstwerk die Wirklichkeit selbst? Wenn es um bloße Spiegelung geht, also Verdoppelung, warum machen sich Menschen dann überhaupt die Mühe, Kunst herzustellen? Wenn ich Kunst an der Wirklichkeit messe, benutze ich sie dann nicht bloß als Zeitdokument, das mir über eine vergangene Epoche Aufschluß gibt - verfehle ich damit nicht ihren Kunstcharakter?

Alle diese Fragen führen zum vierten Komplex: Was unterscheidet gute von schlechter Kunst, speziell Literatur? Welchen Maßstab hat man anzulegen? Ist es der Grad ihrer Wirklichkeitserfassung? Der richtige oder falsche politische Standort des Verfassers? Oder ihr Gehalt an menschlichen Werten? Oder gilt für die Kunst gar ein eigenes Gesetz, eine eigene Ästhetik, deren Zusammenhang mit menschlicher Geschichte erst noch zu entdecken wäre? Im folgenden soll gezeigt werden, wie sich seit Marx und Engels verschiedene dialektische Materialisten mit diesen literaturtheoretischen Fragen auseinandergesetzt und welche Lösungen sie ins Auge gefaßt haben.

6. Marx und Engels zu Fragen der Kunst und Literatur

Marx und Engels haben sich zeit ihres Lebens außergewöhnlich stark für Kunst und Literatur interessiert.³² In ihren Schriften und Briefen findet sich eine Fülle von Äußerungen und Bemerkungen zu den unterschiedlichsten Aspekten künstlerischer Produktivität. Aber diese Einlassungen haben, verglichen mit ihrer theoretischen Hauptarbeit, keinen systematischen, sondern eher beiläufigen Charakter, und es scheint abwegig, aus diesen verstreuten, in verschiedenen Zusammenhängen stehenden Zitaten nachträglich eine umfassende, in sich geschlossene materialistische Ästhetik zusammenbasteln zu wollen.³³

Grundlinien einer solchen Ästhetik lassen sich aber sehr wohl ausmachen. Marx und Engels begreifen Kunst wesentlich als Praxis, als Lebenstätigkeit, eine Art der Aneignung der Welt. Wie sich der Mensch durch seine Arbeit im Laufe der Geschichte selbst erschafft, so ist auch die Entwicklung der Kunst die Selbsterschaffung des ästhetischen Menschen. Der Sinn für das Schöne gehört wesentlich zur Existenz des Menschen: "Das Tier formiert nur nach dem Maß und Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit."³⁴ Hier besteht ein gewisser Widerspruch, weil der ästhetische Sinn einerseits als etwas historisch Entwickeltes, andererseits als etwas gattungsmäßig Gegebenes verstanden werden könnte. Faßt man das zweite aber als Potential, als Anlage, so löst sich dieser Widerspruch.

Und in der Tat ist das Schöpferische immer konkret und historisch. So tritt in einer arbeitsteiligen Gesellschaft das Künstlerische mehr und mehr als Spezialistentum auf; die Masse der Menschen bleibt von der praktischen Kultivierung und Bildung des ästhetischen Sinnes ausgeschlossen:

Die exklusive Konzentration des künstlerischen Talents in Einzelnen und seine damit zusammenhängende Unterdrückung in der großen Masse ist eine Folge der Teilung der Arbeit. ... In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter Anderm auch malen.³⁵

Grundvoraussetzung für die volle Entfaltung aller schöpferischen Kräfte der Menschen ist aber die Verminderung der Arbeitszeit:

Die freie Zeit - die sowohl Mußezeit als Zeit für höhere Tätigkeit ist - hat ihren Besitzer natürlich in ein andres Subjekt verwandelt und als dies andre Subjekt tritt er dann auch in den unmittelbaren Produktionsprozeß.³⁶

Kunst als gesellschaftliches, geschichtliches Faktum zu begreifen, bereitet Marx keinerlei Schwierigkeiten. Aber wie steht es mit dem "unequal[e]n" Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion z.B. zur künstlerischen"?³⁷ Stichwortartig notiert er:

Bei der Kunst bekannt, daß bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehn. Zum Beispiel die Griechen verglichen mit den Modernen oder auch Shakespeare. ... die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.³⁸

Marx' Versuch, die andauernde Wirkung der Kunst vergangener Epochen zu erklären, ist bildhaft, analogisierend und nicht von unbestreitbarer Beweiskraft:

Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höhern Stufe streben seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigner Charakter in Naturwahrheit auf? Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? ... Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, woraus sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand, und allein entstehn konnte, nie wiederkehren können.³⁹

Zumindest war sich Marx also des Spannungsverhältnisses zwischen seinem - für einen Bürger der damaligen Zeit durchaus konventionellen - Kunstgeschmack und den Konsequenzen seiner Philosophie durchaus bewußt. Es spricht für seine intellek-

tuelle Redlichkeit, daß er den andauernden Genuß von Klassenkunst nicht verleugnen, sondern erklären wollte. Wenn er auch den speziellen Kunstcharakter von Literatur zuweilen verkannte, Romanfiguren verteidigte oder beschimpfte, als seien sie wirkliche Menschen, den Autor attackierte, "als habe er die Taten seiner Figuren begangen, nicht gezeigt, ihre Gedanken gedacht, nicht vorgeführt",⁴⁰ so zeigte er doch an vielen anderen Stellen ein tiefes Verständnis für die Eigengesetzlichkeit der Literatur. So kritisierten er und Engels am Drama Franz von Sickingen des Arbeiterführers Ferdinand Lassalle nicht nur die Stoffwahl, sondern auch die Art der Darstellung. Die Hauptfigur sei zu wenig lebendig und bloßer Ideenträger: "[mir scheint] daß eine Person nicht nur dadurch charakterisiert wird, was, sondern auch, wie sie es tut."⁴¹ Hätte man - das Drama spielt in der Zeit der Bauernkriege - im Stile von Shakespeare, den Marx geradezu verehrte, die "so wunderbar bunte plebejische Gesellschaftssphäre"⁴² miteinbezogen (Engels), wäre ein gravierender Fehler unterblieben: "Du hättest dann [Marx an Lassalle] von selbst mehr shakespearisieren müssen, während ich Dir das Schillern, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne."⁴³ Diese Kritik an literarischen Figuren, die allzu eindeutig und platt für etwas stehen sollen, wurde auch von Engels geübt. So schrieb er 1885 an Minna Kautsky, die ihm einen selbstverfaßten Roman geschickt hatte:

Es ist aber immer schlimm, wenn der Dichter für seinen eignen Helden schwärmt, und in diesen Fehler scheinen Sie mir hier einigermaßen verfallen zu sein. ... Woher dieser Mangel entstanden, fühlt man aber aus dem Roman selbst heraus. Es war Ihnen offenbar Bedürfnis, in diesem Buch öffentlich Partei zu ergreifen, Zeugnis abzulegen vor aller Welt von ihrer Überzeugung. ... Ich bin keineswegs Gegner der Tendenzpoesie als solcher. ... Aber ich meine, die Tendenz muß aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, dem Leser in die Hand zu geben.⁴⁴

Engels erkannte demnach, daß die indirekte Lenkung des Lesers durch die Gestaltung und Formung des Stoffes künstlerisch und

politisch viel effektiver ist als das plumpe, direkte Anbieten der vermeintlich einzigen Lösung, das dem Leser nichts zu tun übrig läßt und ihn zudem verstimmt.

Die offen demonstrierten politischen Ansichten eines Autors beeinträchtigen also den Kunstcharakter seines Werkes, oder, andersherum: die "richtige" Gesinnung allein macht noch keinen großen Schriftsteller.

Andererseits kann ein Schriftsteller mit reaktionärer Gesinnung, wie z.B. der französische Romancier Balzac, durchaus große Kunst hervorbringen, wenn er sich nur an die Maxime des Realismus hält, "die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen."⁴⁵

Je mehr die Ansichten des Autors verborgen bleiben, desto besser für das Kunstwerk. Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar den Ansichten des Autors zum Trotz durchbrechen. ... Balzac, ... gibt uns in La Comédie Humaine eine vortreffliche realistische Geschichte der französischen "Gesellschaft", indem er in der Art einer Chronik fast Jahr für Jahr von 1816 bis 1848 die immer zunehmenden Vorstöße der aufsteigenden Bourgeoisie gegen die Adelsgesellschaft schildert, um dieses zentrale Bild gruppiert er eine vollständige Geschichte der französischen Gesellschaft, aus der ich, sogar in den ökonomischen Einzelheiten ... mehr gelernt habe als von allen berufsmäßigen Historikern, Ökonomen, und Statistikern dieser Zeit zusammengenommen. Gewiß, Balzac war politisch Legitimist; ... alle seine Sympathien sind bei der Klasse, die zum Untergang verurteilt ist. Aber trotz all dem ist seine Satire niemals schärfer, seine Ironie niemals bitterer, als wenn er gerade die Männer und Frauen in Bewegung setzt, mit denen er zutiefst sympathisiert - die Adligen. ... Daß Balzac so gezwungen wurde, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorurteile zu handeln, daß er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adligen sah und sie als Menschen schilderte, die kein besseres Schicksal verdienen; und daß er die wirklichen Menschen der Zukunft dort sah, wo sie in der damaligen Zeit allein zu finden waren - das betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus und als einen der großartigsten Züge des alten Balzac.⁴⁶

"Typische Charaktere unter typischen Umständen" - das bedeutet gerade nicht ein unkritisches, auswahlloses Abbilden oder Nachahmen der Wirklichkeit, sondern das Erfassen des Wesentlichen im Konkreten.

7. Franz Mehring

Franz Mehring (1846-1919), ein brillanter Kopf und eine schillernde, mitunter umstrittene Persönlichkeit, gilt vielen, obwohl er erst um 1890 endgültig zur deutschen Sozialdemokratie stieß, als der eigentliche Begründer der materialistischen Literaturwissenschaft.⁴⁷

Mehring's Wirken fiel hauptsächlich in eine Zeit, in der sich auf literarischem Gebiet der Naturalismus durchsetzte. Dieser dem Geist des Positivismus verpflichtete Stil, der unter anderem die determinierende Einbindung des Menschen in sein Milieu aufzeigen wollte, schilderte zwar eindrucksvoll das Elend der "Beleidigten und Unterdrückten" und verband diese Schilderung mit einem gewissen sozialrevolutionären Pathos - Arbeiter schienen diese Kunst jedoch wenig zu schätzen. Mehring erklärte, warum:

Nach unseren praktischen Beobachtungen läßt sich der Gegensatz dahin zusammenfassen, daß die moderne Kunst einen tief pessimistischen, das moderne Proletariat aber einen tief optimistischen Grundzug hat. ... die moderne Kunst [ist] tief pessimistisch. Sie kennt keinen Ausweg aus dem Elend, das sie mit Vorliebe schildert. Sie entspringt aus bürgerlichen Kreisen und ist der Reflex eines unaufhaltsamen Verfalls, der sich in ihr getreu genug widerspiegelt. Sie ist in ihrer Weise, und soweit sie nicht bloße Modenarrheit ist, ehrlich und wahr; ... aber sie ist durchaus pessimistisch in dem Sinne, daß sie im Elend der Gegenwart nur das Elend sieht. Was ihr vollständig fehlt, ist jenes freudige Kampfelement, das dem klassenbewußten Proletariat das Leben des Lebens ist. ... So ehrlich und wahr die moderne Kunst die Ruinen schildern mag, so wird sie doch unehrlich und unwahr, indem sie das neue Leben übersieht, das aus den Ruinen blüht.⁴⁸

Die Abneigung der Arbeiter gegen die moderne Verfallskunst des untergehenden Bürgertums ist also nur allzu verständlich, und es wäre absurd, das Proletariat zu dieser Art Kunst "hinführen" zu wollen. Die Alternative ist vielmehr der Rückgriff auf die bürgerlichen Klassiker, die das Proletariat begeistern, "in denen es [zwar] keine Spur seines Klassenbewußtseins, aber wohl jenes freudige Kampfelement findet, das es an der modernen Kunst vermißt."⁴⁹

Es ist sinnlos, den modernen Proletariern ästhetische Rückständigkeit oder desgleichen vorzuwerfen, weil sie

an unserer klassischen Literatur, einer Literatur der Aufsteigenden, größeren Geschmack finden als am modernen Naturalismus, einer Literatur der Absteigenden;
...⁵⁰

Es gilt, die bürgerlichen Klassiker für das Proletariat zu retten, das kulturelle Erbe anzutreten, ehe das Bürgertum - unbegründet und verfälschend - Männer wie Schiller, Goethe und Lessing für sich vereinnahmt. Der Versuch einer solchen "Rettung" ist Mehrings Lessing-Legende, in der er nach umfassender Analyse, auch der geschichtlichen und gesellschaftlichen Umstände, zu dem Schluß kommt, daß die Bourgeoisie das Bild Lessings in ihrem Sinne vollkommen verzeichnet habe. Friedrich Engels war von Mehrings Studie geradezu begeistert, monierte aber die undialektische Auffassung des Basis-Überbau-Verhältnisses, den reduktionistischen Ökonomismus (das zweite Zitat auf Seite 165 stammt aus einem Brief Engels' an Mehring).

Die Aneignung der klassischen Literatur, dieses "Aufheben" der geistigen Errungenschaften der untergehenden Klasse, ist nun, wie Mehring einräumt, beileibe nicht einfach:

Freilich um Schiller und Schillers Lebenswerk historisch zu begreifen, dazu bedarf es ernsten Lernens und Nachdenkens. Aber das ist eine genußreiche Arbeit, der moderne Proletarier ihre Mußestunden nicht fruchtlos opfern werden. Denn wenn sie, um über die Bourgeoisie zu siegen, ihr auch geistig überlegen sein müssen, so gibt es für sie kein Bildungsmittel, das sie so reich und schnell fördern kann wie unsre klassische Literatur.⁵¹

Diese Aneignung ist umso nötiger, als das Proletariat noch keine, das Bürgertum nicht mehr eigene große Kunst hervorbringen kann. Solange das Proletariat noch im politischen und ökonomischen Kampf steht, "kann und wird es keine große Kunst aus seinem Schoß gebären."⁵²

... so viel ist richtig, daß in einer Klasse, deren Erkenntnis- und Begehrungsvermögen so andauernd und so stark angespannt ist wie in der modernen Arbeiterklasse, die ästhetische Betrachtung der Dinge verhältnismäßig in den Hintergrund treten muß. Es heißt eben auch hier: Unter den Waffen schweigen die Musen.⁵³

Die Bedeutung der Kunst für den Emanzipationskampf des Proletariats dürfe man, so Mehring, nicht überschätzen;⁵⁴ erst der Sieg des Proletariats werde "eine neue Weltwende der Kunst

herbeiführen ..., eine edlere, größere, herrlichere, als Menschenaugen je gesehen haben." Kurz: "Die Kunst darf ihre Wiedergeburt erst von dem ökonomisch-politischen Siege des Proletariats erwarten; in seinen Befreiungskampf vermag sie nicht tief einzugreifen."⁵⁵

Das heißt nun aber nicht, daß Mehring die Idee einer reinen, unpolitischen Kunst vertreten hätte, im Gegenteil:

Das Ideal der "reinen" Kunst ist überhaupt ein Erbteil der reaktionär-romantischen Schule, das jede revolutionäre Klasse nur sehr mit Vorbehalt antreten wird. ... Früher waren die Vertreter der "reinen" Kunst auch offenerherzige Reaktionäre und mogelten dem lieben Publikum nicht vor, daß sie der Himmel weiß welche Revolutionäre seien. ... Natürlich ist die "reine" Kunst, indem sie angeblich parteilos sein will, erst recht parteiisch.⁵⁶

Es gibt keinen apolitischen Elfenbeinturm für Schriftsteller - Die Dichter und Künstler schneien nicht vom Himmel, sie wandeln auch nicht in den Wolken: sie leben vielmehr mitten in den Klassenkämpfen ihres Volkes und ihrer Zeit⁵⁷ -,

wenn auch eine gewisse Distanz zum Geschehen der Kunst hilfreich ist:

Molière wäre kein großer Komödiendichter gewesen, wenn er nicht bis zu einem gewissen Grade über die Klassenkämpfe seiner Zeit erhaben gewesen wäre.⁵⁸

Die Bedeutung Mehrings für die materialistische Literaturwissenschaft beruht zum einen darauf, daß er fähig war, im einzelnen überzeugende materialistische Literaturkritik zu üben und die gesellschaftliche Bedingtheit von Literatur konkret aufzuweisen; zum anderen klärte er das Verhältnis des Proletariats zum "klassischen Erbe" und zur Kunst der Moderne. Inwieweit er durch seine Auffassungen dem Einfluß bürgerlicher Ideologie in der deutschen Arbeiterbewegung Vorschub geleistet und die Entwicklung einer autonomen Arbeiterkultur behindert hat,⁵⁹ soll hier nicht weiter verfolgt werden. Nur soviel sei gesagt: Es spricht vieles dafür, daß Mehrings Position im großen und ganzen der deutschen Sozialdemokratie entsprach und er also nicht zufällig vor dem Ersten Weltkrieg für sie eine so wichtige Autorität in Fragen der Kunst und Literatur werden konnte.

8. Lenin und Trotzki

Auch Wladimir Iljitsch Lenin (1870-1924), der Führer der bolschewistischen Oktoberrevolution, vertrat die Meinung, das Proletariat könne im Kapitalismus keine eigene, sozialistische Kultur aufbauen - das geschehe erst in einer sozialistischen Kulturrevolution, die auf die gesellschaftlich-politische Umwälzung folge. Diese sozialistische Kulturrevolution sah er nicht als totalen Neubeginn, sondern als dialektische Aufhebung der ganzen bisherigen Menschheitskultur:

Ohne die klare Einsicht, daß nur durch eine genaue Kenntnis der durch die gesamte Entwicklung der Menschheit geschaffenen Kultur, nur durch ihre Umarbeitung eine proletarische Kultur geschaffen werden kann - ohne eine solche Einsicht werden wir diese Aufgabe nicht lösen. Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht eine Erfindung von Leuten, die sich als Fachleute für proletarische Kultur bezeichnen. Das ist alles kompletter Unsinn. Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzergesellschaft, der Beamten-gesellschaft erarbeitet hat.⁶⁰

So kam es, daß er sich scharf gegen die 1917 gegründete Kultur- und Bildungsorganisation "Proletkult" wandte, die eine neue proletarische Massenkunst schaffen wollte. Obwohl "Proletkult" schon 1918 erklärt hatte, das Proletariat müsse "alle Errungenschaften der vergangenen Kultur auf...nehmen ..., die den Stempel des Allgemein-Menschlichen tragen",⁶¹ ging das Lenin noch nicht weit genug. Entscheidend für den bolschewistischen Kampf gegen diese autonome Massenorganisation (mit maximal 70 000 Mitgliedern) war aber wohl, daß sie sich nicht der Partei unterordnen wollte, sondern als "rein proletarische Organisation" Selbständigkeit beanspruchte.

Damit war aber eindeutig eine Linie überschritten, die Lenin schon 1905, also vor der Revolution, in seinem Artikel "Parteiorganisation und Parteiliteratur" gezogen hatte. Damals mußte das Zarenregime, unter dem Druck eines Generalstreiks, zeitweilig bürgerliche Freiheiten, darunter auch Pressefreiheit, einräumen. Lenin nutze die neue Situation der Legalität, um in der eigenen Partei für klare Verhältnisse zu sorgen;

er verlangte von den Schriftstellern bedingungslose Unterordnung:

Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen! Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem "Rädchen und Schraubchen" des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus werden,Die Zeitungen müssen Organe der verschiedenen Parteiorganisationen werden. Die Literaten müssen unbedingt Parteiorganisationen angehören. Verlage und Lager, Läden und Leseräume, Bibliotheken und Buchvertriebe - alles dies muß der Partei unterstehen und ihr rechenschaftspflichtig sein.⁶²

Mögliche Proteste "hysterischer Intellektueller" tat er als "Ausdruck von bürgerlich-intellektuellem Individualismus" ab.⁶³ Es sei heuchlerisch, sich auf absolute Freiheit zu berufen in einer Gesellschaft, die sich auf die Macht des Geldes und des Marktes gründe.

Zwar machte Lenin unmißverständlich klar, daß diese neue Linie nur für Parteiliteratur gelte.

Beruhigt euch, Herrschaften! Erstens ist von der Parteiliteratur und ihrer Unterordnung unter die Parteikontrolle die Rede. Jeder hat die Freiheit zu schreiben und zu reden, was ihm behagt, ohne die geringste Einschränkung. Aber jeder freie Verband (darunter die Partei) hat auch die Freiheit, solche Mitglieder davonzujagen, die das Schild der Partei benutzen, um parteiwidrige Auffassungen zu predigen.⁶⁴

Aber in späteren Jahren ist Lenins Artikel von seinen Nachfolgern mehr als einmal zur Rechtfertigung für die Knebelung und Unterdrückung aller Literatur, die den offiziellen Parteivorstellungen nicht entsprach, herangezogen worden.

Lenins sonstige Äußerungen zur Literatur zeichnen sich dadurch aus, daß für ihn nie ästhetische Fragen im Vordergrund stehen, sondern Aspekte der politischen Brauchbarkeit eines Textes.⁶⁵

Insofern unterscheidet er sich grundsätzlich von seinem Genossen Leo Trotzki (1879-1940), der uns bereits von seiner Auseinandersetzung mit den russischen Formalisten her bekannt ist (vgl. II, S.56ff.). Trotzki war ein großer Kunstkenner und Kunstfreund mit kosmopolitischer Bildung; für ihn war es selbstverständlich, daß Kunstwerke "in erster Linie nach ihren eigenen Gesetzen, d.h. nach den Gesetzen der Kunst beur-

teilt werden" müßten.⁶⁶ Folgerichtig forderte er die Möglichkeit inhaltlicher und formaler Offenheit für die sich neu entwickelnde Kunst:

Es stimmt nicht, daß bei uns nur jene Kunst als neu oder revolutionär gilt, die vom Arbeiter redet, und Unsinn ist es, zu glauben, wir forderten von den Dichtern, daß sie unbedingt den Fabrikschornstein oder einen Aufstand gegen das Kapital schildern. Es versteht sich von selbst, daß die neue Kunst organisch gar nicht anders kann, als den Kampf des Proletariats in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit zu rücken. Aber der Pflug der neuen Kunst ist durchaus nicht auf die numerierten Ackerstreifen beschränkt, - im Gegenteil, er muß das ganze Feld durchpflügen, kreuz und quer. Selbst der allereingste Kreis persönlicher Lyrik hat seine völlig unbestreitbare Daseinsberechtigung im Rahmen der neuen Kunst. Mehr noch - der neue Mensch kann sich ohne neue Lyrik nicht formen.⁶⁷

Zwar könne die Partei keine reaktionäre Zersetzung dulden; es gäbe jedoch enge Grenzen der Einmischung. Prinzipiell solle die Politik auf dem Gebiet der Kunst "großzügig und elastisch" sein:⁶⁸

Die Kunst muß ihre Wege auf eigenen Füßen zurücklegen. Die Methoden des Marxismus sind nicht die Methoden der Kunst. Die Partei lenkt das Proletariat, nicht den historischen Prozeß. Es gibt Gebiete, auf denen die Partei unmittelbar und gebieterisch führt. Es gibt Gebiete, auf denen sie kontrolliert und fördert. Und es gibt Gebiete, auf denen sie nur fördert. Es gibt schließlich Gebiete, auf denen sie sich nur orientiert. Auf dem Gebiet der Kunst ist die Partei nicht berufen zu kommandieren. Sie kann und soll schützen, fördern und lediglich indirekt lenken.⁶⁹

Leitgedanke ist auch hier, daß man eine neue Kultur nicht dekretieren kann.

Deutlicher noch als Lenin, mit dem er nicht nur in der Frage des "Aufhebens" der bürgerlichen Kultur übereinstimmte,⁷⁰ sprach Trotzki aus, daß das Proletariat zwar eine politische, aber keine künstlerische Kultur besäße⁷¹ und - ein Graus für jeden Stalinisten - daß es eine proletarische Kultur auch niemals geben werde:

In der Epoche der Diktatur [des Proletariats] kann von der Schaffung einer neuen Kultur, d.h. von einem Aufbau in allergrößtem historischem Maßstab keine Rede sein; und jener mit nichts Früherem vergleichbare kulturelle Aufbau, der einsetzt, wenn die Notwendigkeit der eisernen Klammern der Diktatur entfällt,

wird schon keinen Klassencharakter mehr tragen. Hieraus muß man die allgemeine Schlußfolgerung ziehen, daß es eine proletarische Kultur nicht nur nicht gibt, sondern auch nicht geben wird; und es besteht wahrhaftig keinerlei Veranlassung dazu, dies zu bedauern: Das Proletariat hat ja gerade dazu die Macht ergriffen, um ein für allemal der Klassenkultur ein Ende zu setzen und der Menschheitskultur den Weg zu bahnen. Das scheinen wir nicht selten zu vergessen.⁷²

Leo Trotzkijs Kunstverständnis und seine weitsichtige Offenheit in kulturellen Fragen, die ihn in den dreißiger Jahren auch mit den Surrealisten zusammenarbeiten ließ, kontrastierte auffallend mit einer gewissen Angst vor Neuem und einer provinziellen Borniertheit anderer Funktionäre. Trotzki konnte daher Problemfelder einer materialistischen Literaturwissenschaft skizzieren, die weit jenseits der schablonenhaften Frage nach dem Klassenstandpunkt des Autors lagen. Trotzki wollte eine materialistische Literaturwissenschaft, die sowohl der Form des Kunstwerkes als auch seiner sozialen Bedingtheit gerecht wurde:

[Der Marxismus] "inkriminiert" dem Dichter keineswegs die Gedanken und die Gefühle, die dieser zum Ausdruck bringt, sondern stellt sich Fragen von viel tieferer Bedeutung: Welcher Ordnung der Gefühle entspricht die gegebene Form eines künstlerischen Werkes in allen seinen Besonderheiten? Welcher Art ist die soziale Bedingtheit dieser Gedanken und Gefühle? Welchen Platz nehmen sie innerhalb der historischen Entwicklung der Gesellschaft, der Klasse ein? Und weiter: Welcher Art sind die Elemente des literarischen Erbes, die bei der Ausarbeitung der neuen Form verwendet wurden? Unter welchem Einfluß welcher historischen Impulse haben die neuen Komplexe der Gedanken und Gefühle die Schale durchstoßen, die sie von der Sphäre des dichterischen Bewußtseins trennte? Die Forschung kann sich komplizieren, kann ins Detail gehen, sich individualisieren, aber ihre grundlegende Achse wird immer die dienende Rolle der Kunst innerhalb des sozialen Prozesses bleiben.⁷³

Diese Aufgabe, die spezifische Vermittlung von literarischer Form und gesellschaftlicher Entwicklungsstufe näher zu untersuchen, ist von marxistischen Literaturtheoretikern und -kritikern nur zurückhaltend angegangen und im ganzen unzureichend gelöst worden. Zu häufig witterte man hinter solchen Fragestellungen "bürgerlichen Formalismus" und zog es vor, über die inhaltlichen Aspekte bestimmter Werke zu diskutie-

ren, wobei man nicht nur hinter die differenzierte Position der späteren Formalisten oder der Strukturalisten zurückfiel, sondern auch die eigene Dialektik vergaß: Wie anders hätte man Form und Inhalt so schematisch gegeneinander stellen und gegeneinander ausspielen können?

Die "besseren" marxistischen Theoretiker waren sich jedoch der Komplexität und der Fülle der noch zu beantwortenden Fragen immer bewußt. Abschließend soll deshalb, als Beispiel für eine niveauvolle Auseinandersetzung zwischen verschiedenen marxistischen Positionen, kurz auf die sogenannte "Expressio-nismus-Debatte" aus der zweiten Hälfte der 30er Jahre eingegangen werden. Nicht, weil sich danach auf dem Feld der materialistischen Literaturwissenschaft nichts mehr getan hätte, sondern weil die damalige Kontroverse exemplarisch zeigt, wie sich auf der Grundlage des Marxismus divergierende Tendenzen um ein stimmiges Erfassen der Wirklichkeit bemühen, um ein praktisches Anwenden ihrer Theorie, das weder den Schein für das Wesen nimmt, noch die Wirklichkeit theoretisch vergewaltigt. Es geht in diesem letzten darstellenden Abschnitt noch einmal um alle in IV,5 skizzierten Leitfragen, vor allem aber um den dritten Komplex, nämlich um die Frage, in welchem Verhältnis eigentlich Literatur und Wirklichkeit zueinander stehen.

9. Lukács und Bloch in der Expressionismusdebatte

Zum besseren Verständnis des literarisch-politischen Streits, der 1937/38 vor allem in der in Moskau erscheinenden Exil-Zeitschrift "Das Wort" ausgetragen wurde und der als "Expressionismusdebatte" in die Geschichte der materialistischen Literaturwissenschaft eingegangen ist, scheint es angebracht, zunächst den marxistisch-leninistischen Begriff der Wider-spiegelung zu klären.

Die Marxisten gehen bekanntlich von einer objektiv existierenden materiellen Realität aus. Diese objektive Realität spiegelt sich im Bewußtsein der Menschen wider; Erkenntnisprozesse sind Widerspiegelungsprozesse. Doch im Unterschied

zur physikalischen Widerspiegelung handelt es sich bei der geistigen Aneignung und Reproduktion der objektiven Realität, wie sie der Mensch vollzieht, nicht um einen mechanischen Vorgang, in dem das Spiegelnde passiv ist, sondern um eine aktive, gesellschaftliche Tätigkeit, in deren Folge die ideellen Abbilder durch die menschliche Praxis auch zurückwirken und sich auch in gewisser Weise verselbständigen können. Lenin schrieb dazu, die Widerspiegelung sei

kein einfacher, unmittelbarer, spiegelartig toter, sondern ein komplizierter, zwiespältiger, zickzackartiger Akt ..., der die Möglichkeit in sich schließt, daß die Phantasie dem Leben entschwebt.⁷⁴

Da nun nach marxistischer Auffassung ein künstlerisches Produkt nur eine besondere Form von Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ist, fällt seine Untersuchung streng genommen in das Gebiet der Erkenntnistheorie.⁷⁵ So gefaßt, scheint es nicht abwegig, ein Kunstwerk danach zu beurteilen, wie adäquat es die Wirklichkeit - auf seine spezifische Weise - widerspiegelt. Diese Position nahm der bedeutende marxistische Literaturtheoretiker Georg Lukács (1885-1971) ein. Alle großen Realisten unter den Schriftstellern hätten sich, so Lukács, nach Kräften bemüht, "die Wirklichkeit so, wie sie objektiv ihrem Wesen nach ist, zu erfassen und wiederzugeben."⁷⁶ Was die Wissenschaft abstrakt erfasse, bringe die Kunst - das sei ihre spezifische Weise - zur sinnlichen Anschauung; sie gestalte nicht den Durchschnitt der Erscheinungen, sondern versinnbildliche im Typus das Wesentliche.

Die bloßen Oberflächenphänomene kann man aber nur dann von den wesentlichen gesellschaftlichen Prozessen unterscheiden, wenn man den "richtigen" politischen Standort hat - ohne "leidenschaftliche Stellungnahme" zu den "großen Fragen des menschlichen Fortschritts ... gibt es keinen tiefen Realismus."⁷⁷ Da Lukács aber, wie Marx und Engels, primitive Tendenzliteratur ablehnte und zudem ihre Vorliebe für Shakespeare, Scott, Goethe und Balzac teilte - die alle nicht "links" waren, wie Lukács einräumte⁷⁸ -, geriet er in ein Dilemma. Er befreite sich daraus, indem er den fragwürdigen Begriff einer schriftstellerischen "Ehrlichkeit" einführte,⁷⁹

die den Dichter praktisch gegen seinen Willen zum realistischen, das Wesentliche erfassenden Schreiben treibe.⁸⁰

Es war nur folgerichtig, daß Lukács mit einem solchen Verständnis der künstlerischen Widerspiegelung die großen realistischen Romane des 19. Jahrhunderts als Maßstab oder Norm annahm, daß er, wie Mehring, dem Naturalismus, der "sich mit der photographischen Wiedergabe der unmittelbar wahrnehmbaren Oberfläche der Außenwelt begnügt",⁸¹ nichts abgewinnen konnte.

Wie mußte da erst die Reaktion ausfallen auf eine Kunstrichtung wie den Expressionismus, der in Wort und Bild, Inhalt und Form dem subjektiven Ausdruck freien Lauf ließ?

Die Expressionismusdebatte begann 1937 mit zwei Aufsätzen von Klaus Mann und Alfred Kurella, die sich scharf gegen den expressionistischen Dichter Gottfried Benn wandten, weil er den deutschen Faschismus gutgeheißen hatte. Kurella schrieb:

[Es] läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus.⁸²

Eine heftige Auseinandersetzung folgte. Lukács Beitrag dazu, "Es geht um den Realismus", beleuchtet schlaglichtartig die orthodoxe, parteioffizielle Position: Die Zerrissenheit des Kapitalismus ist nur ein Oberflächenphänomen, der Marxismus kennt, aufgrund seiner Geschichtsphilosophie und Gesellschaftsanalyse, den inneren Zusammenhang der "gegeneinander verselbständigten Momente" (Marx). Wer die Zerrissenheit spiegelt, spiegelt nicht das Wesen, sondern die Erscheinung der Wirklichkeit, macht also, obwohl subjektiv ehrlich, objektiv schlechte Kunst und beteiligt sich an ideologischer Verschleierung. Selbst die Abstraktion in der Malerei fixiert noch - unverstanden - das vermeintliche Chaos.⁸³

Wenn die Literatur tatsächlich eine besondere Form der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ist, so kommt es für sie sehr darauf an, diese Wirklichkeit so zu erfassen, wie sie tatsächlich beschaffen ist, und sich nicht darauf zu beschränken, das wiedergeben, was und wie es unmittelbar erscheint.⁸⁴

Form und Inhalt des Expressionismus sind, wie Lukács an anderer Stelle konstatiert, Zeichen des Verfalls der bürgerli-

chen Gesellschaft, ihrer Dekadenz.⁸⁵ In der Moderne geht die Harmonie, die Proportionalität des Kunstwerks verloren - Subjektivität und "Pathologisches" treten in den Vordergrund. Kurz: Die gesamte Entwicklung der modernen Kunst ist eine Fehlentwicklung, von der man nichts lernen kann. Vorbilder sind vielmehr die großen Realisten vergangener Jahrhunderte, die die "wirkliche Avantgarde" darstellen, weil sie eine "dauerhafte Tendenz der Wirklichkeit gestaltet" haben.⁸⁶

Nach Lukács' Ansatz ist es kaum möglich, moderne Literatur in ihrer inneren Logik und Spezifik zu erfassen, weil sie - an einem für einen Marxisten seltsam unhistorischen Maßstab gemessen - bestimmten unverrückbaren Ansprüchen nicht genügt und damit pauschal verworfen wird: als "Erbe" kommt sie nicht in Betracht.

Daß diese Position im Grunde undialektisch ist, hat der marxistische Philosoph Ernst Bloch (1885-1977) Lukács und anderen später entgegengehalten:

... keinesfalls darf das Erbeproblem daran [*sic*] abgelehnt werden, etwa mit der Begründung, daß seit Goethe, Hegel, Feuerbach der Bourgeoisie nicht mehr zugehört zu werden brauche. Wonach zwar die jeweils letzte Maschine der bürgerlichen Zivilisation auch die beste sei, aber der kulturelle Untergang, mit allen seinen Aufreißungen, Phosphorbildern, Relativismus-Paradoxien nicht einmal einen Blick verdiene. Der Apriorismus und Schematismus in dieser Begrenzung des Erbes, ja, des bloßen Erb-Problems liegt auf der Hand, auch wenn er sich irrtümlicherweise hie und da unter Marxisten findet. Er gehört überhaupt nicht zum Marxismus, als einem, der im Untergang am wenigsten die Dialektik aussetzen läßt; ...⁸⁷

Bloch hatte schon vor der Expressionismusdebatte in seinem Buch Erbschaft dieser Zeit (1935) die Ansicht vertreten, auch im Niedergang einer Klasse "und den mannigfachen Inhalten, die gerade die Zersetzung frei macht, [*könne*]... ein dialektisch brauchbares 'Erbe' enthalten sein."⁸⁸ Nun sprach er sich deutlich gegen die totale Verdammung der Avantgarde⁸⁹ und gegen Lukács' "neuklassizistisches Interesse"⁹⁰ aus. Wie kam er zu seiner abweichenden Haltung?

Da waren nicht allein die Bücherverbrennungen der Nationalsozialisten am 10. Mai 1933, der viele expressionistische

Werke zum Opfer fielen; und da war nicht allein die Nazi-Ausstellung "Entartete Kunst" (1937), nach der sich Kurella und Lukács auf einmal in einer Front mit ihren politischen Feinden sahen, gemeinsam gegen die "Dekadenz" - Blochs Gründe waren grundsätzlicher.

Schon bevor er sein Hauptwerk Das Prinzip Hoffnung (1938-47) im Exil in den USA verfaßte, war Ernst Bloch ein Philosoph, der sich besonders mit den Fragen der Utopie, der "Kategorie Möglichkeit" befaßte; d.h., er suchte überall in der Wirklichkeit nach Spuren des Noch-Nicht-Seins, der objektiven Latenz, versuchte, das Gärende, Noch-Nicht-Fertige der Wirklichkeit prinzipiell zu fassen. Diese Konzeption einer offenen, in sich gebrochenen und vorwärtstreibenden Wirklichkeit hielt er Lukács entgegen:

Lukács setzt überall eine geschlossen zusammenhängende Wirklichkeit voraus, dazu eine, in der zwar der subjektive Faktor des Idealismus keinen Platz hat, dafür aber die ununterbrochene "Totalität", die in idealistischen Systemen, und so auch in denen der klassischen deutschen Philosophie, am besten gediehen ist. Ob das Realität ist, steht zur Frage; wenn sie es ist, dann sind allerdings die expressionistischen Zerbrechungs- und Interpolationsversuche, ebenso die neueren Intermittierungs- und Montageversuche, leeres Spiel. Aber vielleicht ist Lukács' Realität, die des unendlich vermittelten Totalitätszusammenhangs, gar nicht so - objektiv; vielleicht enthält Lukács' Realitätsbegriff selber noch klassisch-systemhafte Züge; vielleicht ist die echte Wirklichkeit auch Unterbrechung.⁹¹

Dann sei aber der künstlerische Versuch, ein Weltbild zu "zerfallen", positiv zu werten.⁹²

Blochs Auffassung der künstlerischen Widerspiegelung unterscheidet sich also von Lukács' dadurch, daß er

- a) an der Totalität der Wirklichkeit zweifelt und
- b) der Antizipation des Bewußtseins, also der Fähigkeit, etwas vorauszuahnen, vorherzusehen und vorwegzunehmen, einen viel höheren Stellenwert einräumt. Bei Lukács ist Antizipation vergleichsweise bieder und beschränkt, immer der Abbildung untergeordnet; bei Bloch ist sie Bewußtsein der umfassenden Potentialität allen Seins. Kunst ist "Sprengsatz nach vorn" (Raddatz)⁹³ und, wo sie zum "ideologiefreien Überschuß

im Überbau" gehört,⁹⁴ Vor-Schein des Kommenden, Erhofften und Möglichen - sie scheint selber und bringt etwas zum Vorschein:

Künstlerischer Schein ist überall dort nicht nur bloßer Schein, sondern eine in Bilder eingehüllte, nur in Bildern bezeichnbare Bedeutung von Weitergetriebenem, wo die Exaggerierung und Ausfabelung einen im Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem darstellen, einen gerade ästhetisch-immanent spezifisch darstellbaren.⁹⁵

In dieser Linie liegt also die Lösung der ästhetischen Wahrheitsfrage: Kunst ist ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten.^{95a}

Dieser optimistischen Sicht könnte man nun die Theodor W. Adornos entgegenhalten, nach der die geistigen Gebilde, die die Kulturindustrie in unserer Gesellschaft hervorbringt, "nicht länger auch Waren", sondern Waren "durch und durch" sind,⁹⁶ darauf ausgerichtet, die Mentalität der zu Objekten degradierten Kunden "zu verdoppeln, zu befestigen, zu verstärken".⁹⁷ Man sähe dann die bedrohliche anti-aufklärerische Wirkung dieser Kulturindustrie, die wahre Demokratie unterminiert, weil "sie ... die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen verhindert".⁹⁸ Dies, und Adornos letzte Rettung der Autonomie der Kunst im "authentischen Kunstwerk" - das sich der Vereinnahmung verweigert und durch sein bloßes Dasein die Totalität der bestehenden Verhältnisse kritisiert und verneint - sei hier nicht weiter ausgeführt.⁹⁹

Wenden wir uns statt dessen der Frage zu, wie ein lyrischer Text "marxistisch" zu analysieren wäre.

10. Der marxistische Ansatz in der Anwendung: P.B. Shelleys "The Mask of Anarchy"

Wie Viktor Žmegač in der Einleitung zu seinem Sammelband Marxistische Literaturkritik bemerkt hat, sind die Gattungen des Dramas und des Romans "bevorzugte Bereiche marxistischer Interpretation". Er erklärt diese Schwerpunktsetzung damit, daß in Epochen sozialer Umwälzungen - für die sich Marxisten besonders interessierten - der literarische Formenwandel und Änderungen des literarischen Lebens am deutlichsten in Drama

und Roman zutage träten.¹⁰⁰

Diese These ist leicht anzufechten und provoziert die Gegenbehauptung, gerade die überaus flexible Form der Lyrik der letzten hundert Jahre mache sie zu einem idealen, äußerst feinfühligem Indikator für sozio-kulturelle Umschichtungsperioden, wenn man sich nur der Mühe einer detaillierten Analyse unterziehe. Auf dem Gebiet der Lyrik lassen sich eben Begriffe wie "Widerspiegelung" und "Realismus" nicht mechanisch und schablonenhaft gebrauchen, ohne daß die Inadäquatheit solcher Anwendung - schneller als beim Roman - offensichtlich würde. Hier müßte sich die Überlegenheit des marxistischen Ansatzes erst eigentlich beweisen.

Schon Bertolt Brecht monierte anläßlich der Expressionismusdebatte, der Realismusbegriff des "Kunstrichters" Lukács¹⁰¹ sei zu eng, nicht nur, weil er allein am Roman des 19. Jahrhunderts entwickelt sei, sondern auch, weil er allein am Roman orientiert sei. "Was ist mit dem Realismus in der Lyrik, was mit ihm in der Dramatik?"¹⁰² Brecht, dem Lukács' strenge, dogmatische Sicht fremd war, der auch, als Praktiker, vom Expressionismus lernen wollte,¹⁰³ verkannte durchaus nicht die Schwierigkeiten:

Was Lyrik betrifft, so gibt es ebenfalls in ihr einen realistischen Standpunkt. Ich fühle aber, daß man ganz außerordentlich vorsichtig vorgehen müßte, wenn man darüber schreiben wollte.¹⁰⁴

Und doch sah er seinen Begriff von realistischer Schreibweise -

Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend/ die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend/ vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereitet hält/ das Moment der Entwicklung betonend/ konkret und das Abstrahieren ermöglichend.¹⁰⁵ -

vorbildhaft verwirklicht in einem Gedicht, das von anderer Seite als "the greatest poem of political protest ever written in English"¹⁰⁶ bezeichnet worden ist. Es handelt sich um "The Mask of Anarchy" von Percy Bysshe Shelley (1792-1822), "der anders schrieb als die bürgerlichen Romanciers und doch auch ein großer Realist genannt werden muß" (Brecht).¹⁰⁷

Shelley schrieb "The Mask of Anarchy" (vgl. Anhang, S. 220 ff.) im Herbst 1819 in Italien, wohin er im Jahr zuvor aus privaten und politischen Gründen gezogen war, um nie wieder nach England heimzukehren. Er gehörte wie Keats und Byron zur zweiten Generation der englischen romantischen Dichter, die, der Enge der englischen Verhältnisse entfliehend, im Ausland starben.

Shelley war ein politisch äußerst engagierter junger Mann mit freigeistigen, demokratischen Ideen, die sich nicht nur allenthalben in seiner Dichtung finden, sondern sich auch in zahlreichen politischen Pamphleten und Traktaten niederschlagen haben. Sein politisches Hauptanliegen war eine Reform des vollkommen undemokratischen englischen Wahlrechts, das die Mehrheit der Bevölkerung von der politischen Macht ausschloß. Aber auch die ungleiche Verteilung des gesellschaftlichen Reichtums, nationalökonomische Fragen, die Verdummung der Menschen durch die institutionelle Religion, die Korruption des Rechtswesens usw. waren Probleme, die ihn brennend interessierten und die er in ihrem Zusammenhang begriff. Die Änderung des Wahlrechts sah er lediglich als ein Mittel zur umfassenden Veränderung der Gesellschaft an. Wie er in seiner Schrift A Proposal for Putting Reform to the Vote (1817) und, deutlicher, in A Philosophical View of Reform (1819) darlegte, faßte er die Geschichte als einen Evolutionsprozeß auf, der von der Menschheit langsam erkannt werde, die damit Macht über ihn gewänne.¹⁰⁸ Als Endziel des gesellschaftlichen Fortschritts formulierte er: "Equality in possessions must be the last result of the utmost refinements of civilization;..."¹⁰⁹ Politisch-philosophisch stand Shelley zwischen der Lehre des Anarchismus (William Godwin) und dem - erst Jahrzehnte später entstandenen - historischen Materialismus des Karl Marx.

"The Mask of Anarchy" ist ein politisches Gelegenheitsgedicht. Anfang September 1819 erfuhr Shelley in Italien, daß es am 16. August in Manchester ein Massaker an friedlich demonstrierenden Männern und Frauen gegeben hatte. Eine Menge von 60 000 bis 150 000 Menschen hatte sich auf dem "St. Peter's Field" versammelt, um für ein neues Wahlrecht zu demonstrieren.

ren und gegen ein Parlament, in dem über 75 % der Mandate fest vergeben waren und der Rest von der begüterten Oberschicht allein gewählt wurde. Ohne Vorwarnung ritt Kavallerie in die Menge, zog die Säbel und schlug wahllos auf die von Panik erfaßten Menschen ein: 9 Tote und 418 Verletzte, darunter über 100 Frauen, waren zu beklagen.¹¹⁰ Der Volksmund sprach bald, in Anlehnung an die vier Jahre zuvor geschlagene Schlacht von Waterloo, vom "Peterloo Massacre" oder einfach von "Peterloo". Shelley war zornig und entsetzt über diesen Terror der Obrigkeit und schrieb in leidenschaftlicher Empörung "The Mask of Anarchy: Written on the Occasion of the Massacre at Manchester". Schauen wir uns den Text an.¹¹¹

Schon beim ersten Lesen der 91 Strophen fällt die einfache, rohe Form auf: Jede Strophe hat vier oder fünf Zeilen mit meistens vier Hebungen, wie es in den volkstümlichen Balladen der "broadsheets" üblich war. Satzlängen und Lautstruktur sind erstaunlich variabel: "The lines were terse, flexible, rapid, ... sometimes end-stopping, sometimes running on unchecked for a whole stanza, using a bewildering variety of full rhymes, half rhymes, assonance, the curious minor-key of half-asonance, and sudden bursts of brutal, merciless alliteration."¹¹² Der Rhythmus der Verse wirkt zuweilen durchaus holprig, der ganze Ton des Gedichtes ist ungeschliffen: "The very roughness of the verse, the deliberate ruggedness of grammar and style, pushed aside the dilettante and the littérateur."¹¹³

Shelleys Witwe, Mary Wollstonecraft-Shelley, die Autorin des Frankenstein, setzte in einem Nachwort zur "Mask" diese für den Feingeist Shelley ungewöhnliche Form in Beziehung zum Zweck des Gedichtes: "The poem was written for the people, and is therefore in a more popular tone than usual: portions strike as abrupt and unpolished, but many stanzas are all his own."¹¹⁴ Das Ungehobelte wäre demnach bewußte Annäherung an einfache, volkstümliche Formen, um ein bestimmtes Publikum zu erreichen.

Zum Inhalt: In den Strophen I bis XXI wird beschrieben, wie der allegorische Maskenzug der Anarchie durch England zieht,

es verwüstet, Tod und Schrecken verbreitet. Hauptfiguren sind "Murder" in der Maske des verhaßten Außenministers Castlereagh (dessen Beerdigung 1822 von der Bevölkerung mit allgemeinem Jubel begleitet wurde), "Fraud" in der Maske des Lord High Chancellor Eldon (für Shelley auch ein persönlicher Feind), "Hypocrisy" als Innenminister Sidmouth und schließlich "Anarchy" selbst - "God, and King, and Law" des Aufzugs.

Das Gefolge des Schreckenzuges besteht aus "bishops, lawyers, peers, or spies" (VII), "hired murderers" und nochmals "lawyers and priests, a motley crowd" (XVII). Als der Zug in London angelangt ist, um sich der ihm zustehenden Institutionen zu bemächtigen, wirft sich ihm "Hope", Tochter von "father Time", in den Weg, "right before the horses' feet" (XXV). Während die Masse der Menschen passiv bleibt, läßt eine lichtvolle Erscheinung "Anarchy" tot darniedersinken (XXXIII); ein herrlicher Sieg ist errungen.

Das Verblüffende dieses ersten Drittel ist, daß Shelley unter Anarchie nicht Herrschaftlosigkeit oder gar Chaos und Pöbelherrschaft versteht, sondern "misrule" der Mächtigen. Cameron hat zutreffend bemerkt, daß das Gedicht eigentlich "The Mask of Despotism" heißen müßte,¹¹⁵ und Bertolt Brecht sah dialektische Aufklärung am Werke: "... was sich Ruhe und Ordnung nannte, wurde als Anarchie und Verbrechen entlarvt."¹¹⁶ Die bestehende Ordnung entpuppt sich als Unordnung.

Der Rest des Gedichtes ist der flammende Appell einer Stimme (deren Ursprung Shelley unklar läßt, XXXI - XXXVI), aufzustehen und sich der Freiheitsrechte bewußt zu werden:

'Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number,
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you -
Ye are many - they are few (XXXVIII).

Aber was für eine Freiheit ist gemeint? Die Stimme beginnt beim gegenwärtigen Zustand, dem direkten Gegenteil der Freiheit, nämlich der Lohnsklaverei (XL), die den Arbeiter zum willenlosen Instrument degradiert (XLI), ihn entfremdet (XLVI). Sie prangert die ungleiche Verteilung des Reichtums an (XLIII) und die Ausbeutung, die alle bisherige übertreffe (XLIV). Höhepunkt der Anklage ist "Peterloo":

'Tis to see the Tyrant's crew
Ride over your wives and you -
Blood is on the grass like dew (XLVII).

Doch warnt die Stimme eindringlich davor, Rachegelesten nachzugeben, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, wenn sich das Blatt einmal gewendet haben sollte:

'Then it is to feel revenge
Fiercely thirsting to exchange
Blood for blood - and wrong for wrong -
Do not thus when ye are strong (XLVIII).

Angelangt beim Tiefpunkt der Moral der Herrschenden, läßt Shelley die Stimme zu einer positiven Bestimmung des Begriffes Freiheit ansetzen (LII), die er nicht als flüchtiges Ideal versteht, sondern recht greifbar:

'For the labourer thou art bread,
And a comely table spread
From his daily labour come
In a neat and happy home.

'Thou art clothes, and fire, and food
For the trampled multitude -
No - in countries that are free
Such starvation cannot be
As in England now we see (LIV, LV).

Zwar fügt Shelley auch noch Kontrolle der Reichen, Gerechtigkeit, Weisheit, Frieden und Liebe als Bestandteile der Freiheit an, dazu "Science, Poetry, and Thought", "Spirit, Patience, Gentleness" (LXIII, LXIV) als Begleiterscheinungen - doch das Gemeinsame all dieser Definitionsteile besteht in ihrer materiellen Fundierung: Shelley hat erkannt, daß es in einer Gesellschaft der wirtschaftlich Ungleichen keine juristische und politische Gleichheit geben kann ("Das Schlafen unter den Brücken ist Armen wie Reichen verboten ..."), daß die Ausübung der Freiheit nicht an Besitztitel gebunden sein darf.

In Strophe LXVff. stellt Shelley - immer noch mittels der undefinierten Stimme - seine politische Strategie vor. Er möchte eine große Versammlung aller freiheitsliebenden Engländer sehen, die aus allen Teilen des Landes, aus allen Schichten der Gesellschaft kommen sollen - sogar die wenigen Sympathisanten aus den Palästen werden erwartet. Zweck der Versammlung ist eine universelle Freiheitserklärung. Wenn aber die Obrigkeit - wie bei "Peterloo" - mit Gewalt antwortet (LXXV -

LXXVIII)? Dann soll die Menge gewaltfreien, passiven Widerstand leisten (LXXIX), es ruhig und ohne Panik ertragen und auf altes englisches Recht vertrauen (LXXXI - LXXXIII). Wenn die Tyrannen genug ermordet hätten, ihre Wut verbraucht sei, würden sie sich schämen, in ihre Paläste zurückgehen, mit roten Wangen. Diese Schmach werde das Ende der Unterdrückung besiegeln: die entschlossene, gewaltfreie Mehrheit ("Ye are many - they are few") sichert sich so den moralischen und politischen Sieg.

Dieses Gedicht wurde zu Shelleys Lebzeiten - entgegen seinem Wunsch - nicht veröffentlicht, weil man es für zu brisant hielt.¹¹⁷ Heute beeindruckt wohl eher seine kontrollierte Mäßigung, das überzeugte Eintreten für "civil disobedience" im Sinne Thoreaus und Gandhis, das umso mehr erstaunt, als Shelley ja praktisch den Menschen empfiehlt, neue "Peterloos" über sich ergehen zu lassen, wo doch gerade dieses Massaker Grund seiner Empörung gewesen war.

Hier liegt also ein Widerspruch vor: Einerseits durchschaut Shelley die englische Wirklichkeit und demaskiert sie im wahrsten Sinne des Wortes. Das gewaltige Bild des verheerenden Maskenzuges ist sein treffender künstlerischer Ausdruck. Auch das Elend der Arbeiter ist in prägnanten Worten erfaßt, der Appell, im Kampf dem korrupten Gegner nicht gleich zu werden, steht in bester humanistischer Tradition. Bei Shelley werden schließlich die Menschenrechte nicht als leere Phrase gehandelt, er nennt die materiellen Voraussetzungen ihrer Verwirklichung. All das ist auch noch in eine "kernige", agitatorische Form gefaßt.

Andererseits gilt: Der konkrete Übergang zu einer neuen, freieren Gesellschaft ist Shelley im Wortsinne unvorstellbar. Er kann den Menschen nur raten, das zu wiederholen, was soeben zu ihrer Niederlage geführt hat. Er vertraut - wider besseres Wissen - auf die Moral und Einsicht der Mächtigen, die er doch im ersten Teil desselben Gedichtes demaskiert hat. Dieses in sich widersprüchliche Gedicht zeigt also Kraft und Schwäche eines Idealismus, der die bestehenden Verhältnisse verwirft, doch das Wie des Wandels nicht recht angeben kann.

Deshalb ist es auch bezeichnend, daß die Stimme, die fast zwei Drittel des Gedichtes spricht, nicht eindeutig zuzuordnen ist. Es spricht nicht die englische Erde, aber auch nicht eine konkrete, lebende Mutter (zweimal "as if") - das zwischen Abstraktion und Konkretion liegende, angeblich wirksame Dritte wird nicht namhaft gemacht, sondern als vielsagende Unbestimmtheitsstelle freigelassen: Hier spiegelt sich politische Unentschlossenheit in der Gestaltung wider.

Gleiches mag für die gesamte Form gelten, obwohl heute schwer zu entscheiden ist, inwieweit die gewollte Einfachheit und "Robustheit" des Textes von Zeitgenossen als gezwungen, unecht und anbietend empfunden worden ist. Falls ja, so hätte Shelleys vergebliche Anstrengung, in Gesellschaft und Gedicht das Beste zu wollen, obwohl ihm in beiden Fällen die rechte Weise fremd war, in Inhalt und Form von "The Mask of Anarchy" ihren Niederschlag gefunden.

11. Vorschläge für den Unterricht

Es ist ein Kennzeichen des marxistischen Interpretationsansatzes in der Literaturwissenschaft, daß er - anders als etwa der strukturalistische - nicht voraussetzungslos mit dem Text selbst beginnen kann. Jede gute marxistische Analyse muß auf einem reichen, aktivierbaren Vorwissen über den gesellschaftlichen Hintergrund von Text und Autor und über die Geschichtlichkeit des im Text gestalteten Problems basieren. Das allein genügt jedoch nicht. Die Widerspiegelung einer Epoche in einem fiktionalen Text aufzuweisen, ist auch schon Ziel des literaturwissenschaftlichen Positivismus. Eine marxistische Interpretation, die ihren eigenen kritischen Ansprüchen gerecht werden will, müßte darüberhinaus die widersprüchliche Dynamik eines gegebenen Textes aufdecken. Sich an den in IV,5 skizzierten Leitfragen orientierend, hätte sie ihr besonderes Augenmerk auf die Spannungen und Uneinheitlichkeiten im Text zu richten, auf seine Gebrochenheit, die wiederum - konkret - als dialektische Vermittlung von Gesellschaft und Individuum, objektiver Realität und schöpferischer Subjektivität, Ideolo-

gie und befreiendem Vor-Griff zu verstehen ist. Wenn diese Begriffspaare nicht als statisch oder mechanisch gegeneinandergesetzte Dichotomien aufgefaßt werden, ist auch die Möglichkeit, ihre Widersprüchlichkeit als im Text momentan geronnenes Entwicklungspotential zu begreifen, nicht verstellt (daher: widersprüchliche Dynamik).

Hier gilt - ähnlich wie beim hermeneutischen Ansatz -, daß Analyse und Interpretation umso gelungener verlaufen, je reicher das Vor-Verständnis des Untersuchenden ist und je souveräner er den Begriffsapparat (hier: des Marxismus) zu handhaben weiß. Das vulgärmarxistische Überstülpen von ökonomischen und politischen Kategorien über lyrische Texte ist immer ein Zeichen mangelnder Beherrschung der Methode.

Um jegliches Mißverständnis auszuschließen, sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß nicht allein Gedichte mit explizit politischem/gesellschaftlichem Inhalt von einer marxistischen Analyse erschlossen werden können. Vielmehr kommen grundsätzlich Texte aller Arten als Gegenstand einer solchen Untersuchung in Frage. Jedoch bedarf es im Einzelfalle großer interpretatorischer Meisterschaft, in einem auf den ersten Blick "unpolitischen" Gedicht den ideologischen Gehalt freizulegen, ohne dabei in formelhafte Denunziation zu verfallen. Deshalb seien zur Exemplifizierung des marxistischen Ansatzes zunächst folgende Gedichte vorgeschlagen:

1. "London" von William Blake (1757-1827).

Dieses Gedicht, das zu Blakes Songs of Experience (1794) gehört, ist eine bittere Anklage gegen die frühkapitalistische englische Gesellschaft und ihre entfremdende Wirkung auf die Menschen. Der ökonomische und einengende Charakter der Metropole London (zweimal "charter'd") ist Hintergrund und Grund des ins Auge springenden menschlichen Leids. Die Verformung des Menschen im Elend, seine Fesselung durch falsches Bewußtsein ("mind-forg'd manacles") wird nicht zeitlos-apologetisch geschildert, sondern konkret auf die Zentren der Klassenmacht - Kirchen und Paläste - bezogen. Der dialektische Zusammenhang und die gegenseitige Bedingtheit von staatlich-religiös geforderter, rechtsverbindlicher, eigentumssichern-

der Monogamie einerseits und florierender Prostitution andererseits wird in der letzten Strophe angesprochen. Durch solche Oppositionen wird das Elend als gemachtes (und somit auch abschaffbares) entlarvt. Der moralische Rigorismus des Autors erweist die bürgerliche Moral als Doppelmoral; seine vermeintlich a-moralische Vorstellung von einer ehe-losen Gemeinschaft ist in Wahrheit die moralischere.

Entscheidend ist aber auch hier das Wie der Anklage. Blake argumentiert nicht, sondern gibt Bilder von expressionistischer Ausdruckskraft ("And the hapless Soldier's sigh/ Runs in blood down Palace walls"), deren Elemente immer konkret sind und deren "sozial-kritisches Pathos" (Haas) wieder primär aus der Opposition der Elemente, letztlich also aus ihrer Widersprüchlichkeit resultiert (Strophe 3 und 4). Gesellschaftliche Antagonismen sind in "formale" überführt worden, und diese Gegensätzlichkeit drängt nach einer Lösung: Jeder Leser spürt, daß es so nicht bleiben darf.

Hilfreich bei der Vorbereitung sind:

Rudolf Haas, Theorie und Praxis der Interpretation: Modellanalysen englischer und amerikanischer Texte, Berlin, 1977, S. 168-173.

H. Bodden/H. Kaußen, Modellanalysen englischer Lyrik, Stuttgart, 1974, S. 66-79.

2. "Ode to the West Wind" von Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

Dieses Gedicht ist besonders geeignet zur Verdeutlichung der Probleme, die entstehen, wenn Naturmetaphorik auf gesellschaftliche Entwicklungen angewandt wird (Widerspruch: natürlicher Zyklus - gesellschaftliche Evolution; Naturnotwendigkeit - freie menschliche Praxis usw.). Der angerufene Westwind, der den Worten des Dichters verändernde Kraft verleihen soll, ist in sich widersprüchlich, nämlich sowohl "destroyer" als auch "preserver". Zerstörung, Verwelken und Tod werden nicht als absolute Stadien verstanden, sondern als notwendige Durchlaufphasen eines sich erneuernden Kreislaufs. Der Dichter will nicht nur von der verändernden Kraft bewegt werden (IV), sondern, in der Steigerung, auch mit ihr einssein (V).

Die angebliche Naturhaftigkeit gesellschaftlicher Veränderungen begründet hier nicht Fatalismus, sondern politischen Optimismus: Es bleibt nichts, wie es ist, und der Wandel muß erfolgen.

Dieses im übrigen hochgradig formgerechte Gedicht ("terza rima") hat eine Fülle unterschiedlicher Interpretationen erfahren, die, je nach ideologischem Standpunkt, seine politische Dimension ausblenden oder betonen, die Metaphorik als schwach verwerfen oder als stark loben. Zur Klärung der Rezeption trägt der Aufsatz von

Hans Robert Spielmann, "Probleme der Shelley-Rezeption in der Literaturkritik: Ein methodenkritischer Überblick", Englisch-Amerikanische Studien, 1 (1979), Nr. 4, S. 479-497,

bei.

Als hilfreich für die politische Interpretation erweist sich:

Horst Meller, "Die Blätter in Shelleys Westwind", Archiv für die Neueren Sprachen, 213 (1976), S. 61-73.

Als Gegensatz und Ergänzung möge man heranziehen:

Wolfgang Clemen, "Interpretation von Percy Bysshe Shelley, Ode to the West Wind", in Karl Heinz Götter (Hg.), Die englische Lyrik von der Renaissance bis zur Gegenwart, 2 Bde., Düsseldorf, 1968, Bd. 2, S. 37-63.

Hans Banek, "Percy Bysshe Shelley, Ode to the West Wind", in Reinhold Schiffer/Hermann J. Weiland (Hg.), Insight III: Analyses of English and American Poetry, Ffm., ⁷1980, S. 270-279.

Desmond King-Hele, "Shelley: Ode to the West Wind", in Teut Andreas Riese/Dieter Riesner (Hg.), Versdichtung der englischen Romantik: Interpretationen, Berlin, 1968, S. 263-268.

Bodden/Kaußen (s.o.) erschließen umfassend den formalen Aufbau (S. 97-113).

Die Texte der beiden Gedichte finden sich im Anhang auf den Seiten 226-228.

MERKTAFEL MARXISMUS

Kernsätze: Die Geschichte der menschlichen Gesellschaften entwickelt sich nach Gesetzen, die im dialektischen und historischen Materialismus entdeckt sind. Das Bewußtsein der Menschen ist die gesellschaftlich vermittelte, dialektische Widerspiegelung einer objektiv existierenden Realität. Kunst ist als Praxis eine bestimmte Form von Aneignung der Welt; sie unterliegt bislang den Bedingungen von Klassengesellschaften, ist also notwendig in sich widersprüchlich.

Leitfragen: In welchem Maße ist die Kultur einer Klassengesellschaft Klassenkultur, in welchem Bestandteil der allgemeinen Menschheitskultur?

Wo ist der politische Standort von Literatur?

Wie ist das Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit (Widerspiegelungsproblematik)?

An welchem Maßstab ist Literatur zu messen?

1. Dialektischer und historischer Materialismus

objektive, vom Menschen unabhängig existierende Realität

dialektische Entwicklung der Geschichte

Primat der menschlichen Praxis

das Sein bestimmt das Bewußtsein

Produktionsmittel und Produktivkräfte

Arbeitsteilung und Privateigentum

Produktionsverhältnisse

Widerspruch von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen → Dynamik der Geschichtsentwicklung

antagonistische Klassen

Klassenkämpfe

der Staat als Instrument der herrschenden Klasse
Geschichte ein gesetzmäßig ablaufender Prozeß,
in dem die Gesellschaftsformationen mit Notwendigkeit aufeinanderfolgen
Freiheit und Geschichtsgesetz
objektive Bedingungen der Revolution

2. Analyse des Kapitalismus

Bourgeoisie und Proletariat
Arbeitskraft als Ware
Mehrwert
Entfremdung des Arbeiters
Warenfetischismus
Hauptwiderspruch des Kapitalismus: gesellschaftliche Produktion/private Aneignung
die klassenlose kommunistische Gesellschaft

3. Basis und Überbau

dialektisches Verhältnis von Basis und Überbau
Ökonomie in letzter Instanz, doch nicht automatisch und einseitig bestimmend
die herrschenden Gedanken = die Gedanken der Herrschenden
Ideologie = notwendig falsches Bewußtsein
Widersprüche im Überbau

4. Karl Marx (1818-1883) und Friedrich Engels (1820-1895)

Kunst als Praxis, Aneignung der Welt
Verkrüppelung des Schöpferischen in der arbeitsteiligen Gesellschaft
unequales Verhältnis von künstlerischer und materieller Produktion
gegen plumpe Tendenzliteratur
Realismus: "typische Charaktere unter typischen Umständen"

5. Franz Mehring (1846-1919)

gegen den Naturalismus (Verfallskunst des Bürgertums)
rettender Rückgriff auf die Klassiker
das Proletariat bringt noch keine große Kunst hervor ("Unter den Waffen schweigen die Musen.")
gegen "reine" (= unpolitische) Kunst

6. W.I. Lenin (1870-1924) und Leo Trotzki (1879-1940)

Lenin:

Aufhebung der Menschheitskultur
Unterordnung der Parteiliteratur

Trotzki:

liberale Kunstpolitik

"Die Methoden des Marxismus sind nicht die Methoden der Kunst."

Unmöglichkeit einer proletarischen Kultur
möchte Vermittlung von literarischer Form, Inhalt und Gesellschaft untersucht sehen

7. Expressionismusdebatte

Widerspiegelungsproblem

Georg Lukács (1885-1971): große realistische Literatur bringt das Wesen zur sinnlichen Anschauung

Typus

die Fortschrittsfrage und die "Ehrlichkeit" der großen Realisten

Expressionismus schildert nur Oberflächenphänomene der kapitalistischen Gesellschaft

moderne Kunst als Dekadenz

Ernst Bloch (1885-1977):

Utopie, Kategorie Möglichkeit

Noch-Nicht-Sein

Antizipation

Wirklichkeit als gebrochene Totalität

künstlerischer Schein als Vor-Schein

Kunst als Laboratorium von Möglichkeiten, "Aufbruch"

Nachwort

Dieses Buch wird von einem scheinbaren Widerspruch durchzogen, der hier aufgelöst werden soll. Einerseits ist dem Satz, daß erst die wissenschaftliche Methode den wissenschaftlichen Gegenstand konstituiert, hier höchste Priorität eingeräumt worden; die Vermittlung dieser Einsicht wird als wichtigstes Ziel wissenschaftspropädeutischer Arbeit auf der Sekundarstufe II angegeben. Andererseits werden zur Exemplifizierung der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Ansätze jeweils ganz bestimmte Gedichttexte vorgeschlagen, an denen sich die Eigenart der zuvor vorgestellten Methode am klarsten zeigen soll. Das begründet den Verdacht, daß es - im Widerspruch zum Kant'schen Diktum - doch so etwas wie eine objektive Struktur des lyrischen Textes gibt, die unabhängig von der jeweiligen Untersuchungsmethode besteht. Ja mehr noch: dieser corpus des Textes scheint jeweils nahezulegen, eine bestimmte Methode (eher als eine andere) zu benutzen. Womit man wieder bei der alten Schulweisheit wäre, daß sich Gedicht x einfach für eine Behandlung nach Methode y "anbietet". Wie ist dieser Widerspruch aufzuheben?

Es ist ein fundamentaler Irrtum anzunehmen, daß die hier vorgestellten literaturwissenschaftlichen Methoden sich überhaupt auf einen Begriff von "objektiver Struktur" eines Gedichtes einigen könnten. Das ist schon innerhalb der einzelnen Ansätze fraglich. Nehmen wir z.B. die Positionen Jakobsons und Mukařovskýs. Jakobson bereitet es keinerlei Schwierigkeiten, eine objektive (und konstante!) Struktur zu identifizieren; bei Mukařovský ist aber allein das - ästhetisch uninteressantere - Artefakt als unveränderliche, objektive Größe vorgegeben: das ästhetische Objekt aber, das erst in der Rezeption entsteht und sich im Laufe der Zeit entfaltet, dürfte, da dauernd in Entwicklung, schwerlich "festzumachen" sein.

Oder nehmen wir die Hermeneutiker, hier liegt der Fall noch klarer: das Gedicht selbst hat gar nichts Beständiges. Es ist, was es ist, immer nur in Bezug auf ein verstehendes Subjekt. Jedes Verstehen ist Teil der Wirkungsgeschichte und gehört so

"zum Sein dessen ..., was verstanden wird" (Hans-Georg Gadamer). Die Annahme einer objektiven, unveränderlichen Struktur des Objektes liefe allen erkenntnistheoretischen Axiomen der Hermeneutik zuwider.

Daraus folgt, daß die Postulierung eines objektiven, konstanten Kerns eines literarischen Textes (der also unabhängig von der Zeit und von der Art und Weise, auf die ich mich mit ihm auseinandersetze, existiert) immer schon die Folge einer methodischen Vorentscheidung ist: ich verfare dann schon, vielleicht ohne mir dessen bewußt zu sein, positivistisch, marxistisch oder strukturalistisch im Sinne Jakobsons. Innerhalb dieser Ansätze mag die genannte Hypothese also noch ihre Berechtigung haben; zwischen den Ansätzen ist aus prinzipiellen Gründen eine Einigung auf sie nicht zu erreichen.

Wenn aber nun, und damit komme ich zu einem weiteren, diesmal schulpraktischen Problem, die vorgestellten literaturwissenschaftlichen Methoden so grundsätzlich anders beginnen, ganz unterschiedlich verfahren und auch jeweils anderes zutage fördern - ist es dann nicht angebracht, sie alle an ein und demselben Text "vorzuführen", damit der Schüler einen schlagenden, unmittelbar einsichtigen Beweis dieser ihrer Unterschiedlichkeit erfährt? Die Antwort ist ein kategorisches, doppelt begründetes Nein.

1. Wie auch immer man das Problem der angeblich objektiven Struktur eines Textes wissenschaftstheoretisch lösen mag (ich selbst schlage vor, in Anlehnung an die physikalische Meteorologie mit dem Begriff des quasi-konstanten Gebildes zu operieren), es bleibt eine schulpraktische Erfahrung (daher auch die Hartnäckigkeit des "naiven Objektivismus"), daß sich ein Text dem einen Ansatz eher öffnet als dem anderen. Den Schüler, der beide noch nicht für sich kennt, sie noch nicht in ihrer optimalen Wirkung erfahren hat, würde dies leicht zu unbegründeten Vorurteilen (nicht im hermeneutischen Sinne ...) gegen die im Einzelfalle "schwächeren" Methoden verleiten und so eine angemessene Auseinandersetzung mit ihnen behindern oder gar blockieren.

2. Didaktischer, weniger wissenschaftstheoretischer Art ist auch der zweite Grund. Setzt man den Text als Konstante des

Untersuchungsverfahrens, so verstärkt man gerade die beim Schüler sowieso schon ausgeprägte Ansicht, dem objektiven Text werde mit der einen oder anderen Methode zuleibe gerückt. So kann er unmöglich zu der gegenteiligen Erkenntnis gelangen, daß der Text auch als Variable zu betrachten ist, der als wissenschaftlicher Gegenstand erst durch die Methode konstituiert wird.

In der Praxis sollte also eher so verfahren werden: Zuerst wird der Schüler mit den Prämissen, Vorgehensweisen und Entwicklungen der verschiedenen Methoden bekannt gemacht; in praktischer Analyse/Interpretation von ausgewähltem Material wird er dann mit ihnen vertraut; erst danach sind die Methoden gegeneinanderzusetzen. Erst wenn diese Stufen genommen sind, wenn sich ein fester Eindruck vom spezifischen Funktionieren eines jeden Ansatzes eingestellt hat, sollte also das Experiment "ein Text - viele approaches" gewagt werden - vorher wird es eher sich regende literaturwissenschaftliche Einsichten im Keime ersticken.

Ein letztes Mal, in aller Deutlichkeit: Das Verhältnis von Methode und Gegenstand ist als ein dialektisches zu verstehen: Zwar konstituiert die Methode den Gegenstand, aber sie konstituiert ihn nicht aus dem Nichts. Sie trifft auf ein Material, das sie in ihrem Sinne organisiert. Diese ihr eigene Art der Auseinandersetzung mit "dem Anderen", das ich oben eine nur quasi-objektive Gegebenheit genannt habe, ist ihr spezifisches Verfahren. Der "Text-Pol" des dialektischen Verhältnisses (Text = objektive Konstante) braucht nicht gesondert vermittelt zu werden; jede naive Sicht der Dinge erkennt ihn an. Dagegen muß der "Methoden-Pol" (Text = Variable) gegen die gewohnte Sicht eingeführt und akzentuiert werden - denn erst aus dieser, in diesem Buch absichtlich hervorgehobenen und systematisch forcierten Antithese kann letztlich die Einsicht in den wechselseitigen Zusammenhang von Methode und Gegenstand erwachsen, sich ein methodenkritisches Bewußtsein entfalten.

Zuletzt wäre noch die Frage zu behandeln, ob nicht innerhalb der vier vorgestellten Methodenstränge heute gewisse Entwick-

lungstendenzen zu beobachten sind, die auf eine Annäherung oder sogar Kombination und Vereinheitlichung der verschiedenen Ansätze hinauslaufen könnten.

Ein positivistisches Vorgehen ist sicher in der Literaturwissenschaft unausgewiesenermaßen sehr weit verbreitet. Unzählige Analysen und Interpretationen literarischer Texte beginnen, beinahe formelhaft, mit einem biographischen Abriß oder indem der Text mit anderen desselben Autors oder derselben Epoche verglichen wird - meistens wohl ohne daß sich der Schreibende der Implikationen seines Vorgehens bewußt ist; impliziert wird hier doch das Bild des Werkes als eines Produktes, das erst durch seine Genese und in Beziehung zu anderen erklärt wird. Ansonsten könnten diese Informationen ja als unwesentliche auch unterbleiben.

Häufig ist dies aber nur das positivistische Vorspiel zu einem hermeneutischen oder marxistischen Hauptteil, was zunächst verwundern mag. Die Hermeneutik hat aber seit jeher größten Wert auf die umfassende Nutzung positivistischer Vorarbeit gelegt, und auch der Marxismus erweist sich nicht im gekonnten Hantieren mit allgemeinen Formeln und Rastern, sondern in der überzeugenden, aufdeckenden Analyse der Dialektik im Konkreten, was ja detaillierte Kenntnis der Fakten notwendig voraussetzt. Allerdings kann bei beiden - Hermeneutik und Marxismus - keineswegs von einer Verknüpfung mit dem Positivismus die Rede sein. Denn gerade wie der Hermeneutiker und der Marxist mit gleichem Material jeweils anders als der Positivist umgehen, definiert sie ja als Hermeneutiker, respektive Marxist. Ihre "Fakten" sind nicht mehr die des Positivisten, weil sie in ihren Systemen gänzlich andere Funktionen erfüllen.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist einer möglichen Verknüpfung von Strukturalismus und Hermeneutik besonderes Augenmerk geschenkt worden. Zu erwähnen sind hier vor allem die Schriften von Paul Ricoeur. Aber gerade bei Ricoeur zeigt sich, daß eine Kombination dieser grundsätzlich verschiedenen Methoden nicht möglich ist, ohne daß eine der beiden zu kurz kommt, anders ausgedrückt: Weil beide auf der Ebene des Subjekt-

Objekt-Verhältnisses Grundverschiedenes aussagen, können sie nur miteinander verknüpft werden, indem dieses Nebeneinander in ein Übereinander umgemodelt wird, so daß die Bestandteile der einen Methode praktisch als Vorstufe der anderen fungieren, also die strukturalistische Betrachtungsweise als Unterform der Hermeneutik oder die Hermeneutik als unvollkommener Strukturalismus angesehen wird. Der praktische Nutzen solcher Hybrid-Ansätze ist fraglich.

Die marxistische Methode in der Literaturwissenschaft hat ihre interessantesten Ergebnisse gerade nicht im Kernbereich der "reinen Lehre" erzielt (die wohl als schöpferische Fortentwicklung wesentlich effektiver wäre denn als fruchtlose Wiederholung des Ewig-Gleichen), sondern in der Zusammenarbeit mit benachbarten Wissenschaften, beispielsweise der Psychologie oder etwa der Psychoanalyse. Psychologisch-materialistische Modelle haben in der Tat Schichten der Literatur aufgedeckt, die allen anderen literaturwissenschaftlichen Methoden schon vom Ansatz her verschlossen sind.

Wenn es jedoch um die Verknüpfung der marxistischen literaturwissenschaftlichen Methode mit anderen literaturwissen-schaftlichen Ansätzen geht, stellt sich das gleiche Dilemma wie bei der Verknüpfung von Hermeneutik und Strukturalismus: Man kann schlechterdings nicht Marxist und Strukturalist zugleich oder Marxist und Hermeneutiker zugleich sein, ohne in den zentralen Bereichen des einen oder des anderen Systems essentials aufzugeben. Ein strukturalistischer Marxist wird entweder den Marxismus einer strukturalistischen Re-Interpretation unterwerfen oder aber den Strukturalismus mit Axiomen auffüllen, die systemfremd sind. Gleiches gilt für das Konstrukt des marxistischen Hermeneutikers, mutatis mutandis.

So ist es auch kein Zufall, daß jene Theoretiker, die - zunächst ausgestattet mit marxistischem Rüstzeug - sich dann hermeneutisch betätigten, bald marxistische Grundvorstellungen (etwa die der gesetzmäßigen Entwicklung der Geschichte oder die der welthistorischen Mission des Proletariats) fallenließen. Der gesellschaftskritische Impetus bleibt - die Hermeneutik gewinnt neuen Freiraum, indem sie nun die Texte

"gegen den Strich liest", affirmative Literatur de-konstruiert und sie selbstbewußt mit dem emanzipatorischen Interesse und Anspruch des kritischen Subjekts konfrontiert, wenn notwendig, verwirft. Genuin marxistisch ist das nicht.

Aus all dem dürfte klar geworden sein, daß eine Kombination der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Methodenstränge aus prinzipiellen erkenntnistheoretischen Gründen nur in äußerst eingeschränktem Maße möglich ist. Es stellt sich - ganz unabhängig davon - auch die Frage, was mit einem solchen angepeilten Einheits-Ansatz eigentlich gewonnen wäre. Was ist das für ein kurioser Vereinheitlichungsdrang, dieses Sich-Sehnen nach der einen Universalmethode, die begehrt wird wie weiland der Stein der Weisen von den Alchimisten? Was läßt uns denken, der Fortschritt der Erkenntnis sei auf dem einen Königsweg zu finden, statt auf drei, vier, vielen Wegen zugleich? Ergab sich nicht von jeher die Dynamik der Entwicklung aus den Konflikten und Auseinandersetzungen, aus Anregungen, Austausch und gegenseitiger Befruchtung verschiedener eigenständiger Systeme? Woher die Vorstellung, ausgerechnet Vereinheitlichung (methodische Zentralisation) sei die Lösung (und nicht etwa das Problem)?

Hier wird nicht einem unkritischen Methodenpluralismus das Wort geredet, der aus Angst und Unfähigkeit, Stellung zu beziehen, einfach alles gelten läßt. Im Gegenteil: Die vorwärtstreibende Auseinandersetzung zwischen diesen Methoden, deren Berechtigung sich nicht aus ihrem bloßen Dasein, sondern aus ihrer Stimmigkeit und ihrer spezifischen Erklärungsleistung ableitet, darf gar nicht entschärft, voluntaristisch harmonisiert werden: kein Streit um des Streites willen, aber auch kein Zudecken der herrlichen Unterschiede um einer langweiligen und doch nicht echten Einheitlichkeit willen.

Synopse

Formalismus (FII)/ Strukturalismus (SII) Hermeneutik (III) Marxismus (IV)

1. Mit welchem Anspruch - universal oder partikular - tritt die Methode auf?				
2. Wie ist ihr Verhältnis zu den Naturwissenschaften?				
3. Was ist das Erkenntnis-Ziel der Methode?				
4. Hält sie "objektive" Erkenntnis für möglich?				
5. Wie wird der literarische Text gesehen?				
6. Wie stellt sich das Verhältnis des Textes zur gesellschaftlichen Wirklichkeit dar?				
7. Welche Rolle spielt der Leser/ Verstehende/Analysierende?				
8. Wie wird das Verhältnis Leser/ Analysierender - Text aufgefaßt?				
9. Wie beginnt der Prozeß des Interpretierens/Analysierens/Verstehens?				
10. Wie setzt er sich fort?				
11. Ist der Prozeß des Interpretierens/Analysierens/Verstehens abschließbar?				
12. Was heißt also für die Methode "interpretieren"?				
13. Wie bemißt sich der literarisch-				

Lösungen

- I, 1 universal
- 2 fordert Übernahme der naturwissenschaftlichen Methoden (wissenschaftstheoretischer Monismus); kritischer Rationalismus (= KR) fordert Falsifikations-Prinzip für alle Wissenschaften
 - 3 Erklären von Tatsachen und Prozessen durch Aufweis ihrer Gesetzmäßigkeit ("Sehen um vorauszusehen"); Wissenschaft bietet vorläufige Lösungsvorschläge - Annäherung an die Wahrheit im wissenschaftlichen Prozeß (KR)
 - 4 ja - solange man metaphysische Fragestellungen ausklammert;
nein - Objektivität liegt allein in der konsequenten Anwendung der falsifizierenden Methode (KR)
 - 5 als isoliertes Untersuchungs-Objekt; als soziale Tatsache; als Produkt des schriftstellerischen Lebens (Biographismus) oder Sozialdokument (Spiegelung der Wirklichkeit)
 - 6 Text spiegelt seine Zeit und Gesellschaft
 - 7 der Leser analysiert den Text, indem er dessen Genese erklärt, oder er erklärt soziale Tatsachen aus dem Text
 - 8 eindeutige Trennung: Subjekt - Objekt
 - 9 Sammeln von Daten, Vergleichen, Klassifizieren
 - 10 Aufstellen von Regelmäßigkeiten und Gesetzen
 - 11 ja; nein (KR)
 - 12 a) erklären, wie der Text zustande kam
b) aufweisen, wie er widerspiegelt
 - 13 an seiner Repräsentativität; am Grad der nicht-mechanischen Verschmelzung der Wirklichkeitselemente
- II, 1 partikular - allein auf Literatur- und Sprachwissenschaft bezogen (F);
universal (S)
- 2 orientiert sich am naturwissenschaftlichen Objektivitäts-Ideal und an naturwissenschaftlichen Methoden, betont aber Autonomie des literarischen Bereiches (F);
sieht keine prinzipielle methodische Scheidung (S);
wissenschaftstheoretischer Monismus
 - 3 "das Literarische" eines Textes zu erforschen, zu zeigen, wie seine Struktur "funktioniert" (F+S)
 - 4 ja (F+S)

- 5 als Summe literarischer Mittel (F);
als dynamische Struktur von wechselseitig abhängigen Elementen, die auf verschiedenen Ebenen (graphisch, phonologisch, rhythmisch, morphologisch, semantisch, syntaktisch) in Beziehungen der Opposition oder Äquivalenz zueinander stehen (S);
Artefakt - ästhetisches Objekt (Mukařovský)
 - 6 vollkommen unabhängig (F);
Literatur autonom, doch eingebettet in andere Strukturen (S)
 - 7 der Leser analysiert den Text, indem er erklärt, wie er "funktioniert" (F+S)
 - 8 Trennung Subjekt - Objekt (F+S)
 - 9 Suche nach Oppositionen und Äquivalenzen innerhalb des Textes (S)
 - 10 Lesen der "Partitur"; Synthese: Gliederungsmöglichkeiten (S)
 - 11 ja (F+S);
prinzipiell ja, de facto jedoch sich entfaltender Prozeß (Mukařovský);
letztlich nicht (Lotman)
 - 12 an der Komplexität der Struktur (S)
- III, 1 zunächst partikular (Geisteswissenschaften - wissenschaftstheoretischer Dualismus), dann universal, über die beschränkte "Wahrheit" der Naturwissenschaften hinausgehend
- 2 scharf entgegengesetzt ("Verstehen statt Erklären")
 - 3 Geistiges unter den Bedingungen der Geschichte verstehen; Verstehen ist keine Methode, sondern ein Existenzial (Heidegger, Gadamer)
 - 4 nein
 - 5 als geistige Manifestation, die dem Subjekt gleichberechtigt entgegentritt; als Geistiges, das in der Rezeption wird und wirkt (Gadamer)
 - 6 der Text gehört zur geistigen Wirklichkeit
 - 7 "Gesprächspartner" des Textes
 - 8 als Gespräch Andersartiger, doch Gleichberechtigter; dialektische Einheit von Subjekt und Objekt im Prozeß des Verstehens
 - 9 indem die Vor-Urteile an den Text herangetragen und auf's Spiel gesetzt werden; Einheit im Prozeß des Verstehens
 - 10 indem man sich in aller Offenheit eines Besseren belehren läßt; Austausch, Dialog; indem man über die Tradition (Zeit) zu ihm gelangt (Gadamer); indem ich den Text mit meinem Interesse konfrontiere, seine systematischen Verzerrungen aufdecke; Ideologiekritik (Habermas)

- 11 ja (Luther, Ast, Schleiermacher, Dilthey);
nein (Gadamer)
 - 12 den Text als geschichtlichen verstehen, akzeptieren
(Gadamer);
den Text als geschichtlichen kritisieren, notfalls
verwerfen (Habermas)
 - 13 Wert für mich als lebendiges geistiges Subjekt
- IV, 1 universal
- 2 fordert dialektisch-materialistische Methode auch
für Naturwissenschaften
 - 3 Erkennen, um zu verändern
 - 4 ja - obwohl ihr Grad von der gesellschaftlichen Ent-
wicklung abhängt
 - 5 als Überbauphänomen, das gesellschaftliche Wirklich-
keit widerspiegelt; als gesellschaftlich abhängiges
Produkt einer speziellen Weise, sich Wirklichkeit
anzueignen
 - 6 s. 5
 - 7 der Leser analysiert den Text, indem er aufweist,
wie in ihm Form und Inhalt, Ideologie und Erkenntnis,
gesellschaftliche Realität und künstlerische Absicht
dialektisch, widersprüchlich vermittelt sind
 - 8 Subjekt-Objekt-Beziehung, nicht linear, sondern dia-
lektisch, d.h. die Gesellschaftlichkeit/Geschicht-
lichkeit des Subjekts ist miteinbezogen
 - 9 aus praktischem Interesse; mit der Klärung der real-
geschichtlichen Umstände und Prozesse
 - 10 s. 7
 - 11 ja
 - 12 s. 7
 - 13 an der Art der Widerspiegelung (Realismus);
"typische Charaktere unter typischen Umständen";
Erfassen des Wesentlichen im Konkreten; Wesen und
Schein unterscheiden können; aufklärerische, agi-
tatorische Wirkung; Maß an Vor-Griff, Vor-Schein,
Antizipation (Bloch)

Anhang

Kapitel I

KUBLA KHAN: Or, a Vision in a Dream. A Fragment

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man

Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,

That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Samuel Taylor Coleridge

WOODSTOCK

I came upon a child of God
He was walking along the road
And I asked him, where are you going
And this he told me
I'm going on down to Yasgur's farm
I'm gonna join in a rock'n' roll band
I'm gonna camp out on the land
I'm gonna try and get my soul free
 We are stardust
 We are golden
 And we've got to get ourselves
 Back to the garden
And can I walk beside you
I have come here to lose the smog
And I feel to be a cog in something turning
Well, maybe it is just the time of year
Or maybe it's the time of man
I don't know who I am
But you know life is for learning
 We are stardust
 We are golden
 And we've got to get ourselves
 Back to the garden
By the time we got to Woodstock
We were half a million strong
And everywhere there was song and celebration
And I dreamed I saw the bombers
Riding shotgun in the sky
And they were turning into butterflies
Above our nation
 We are stardust
 Billion year old carbon
 We are golden
 Caught in the devil's bargain
 And we've got to get ourselves
 Back to the garden.

Joni Mitchell

UNDER MY THUMB

Under my thumb – the girl who once had me down
Under my thumb – the girl who once pushed me around
It's down to me, the difference in the clothes she wears
Down to me, the change has come, she's under my thumb
Ain't it the truth, babe?

Under my thumb – a squirming dog who's just had her day
Under my thumb – a girl who has just changed her ways
It's down to me, yes it is, the way she does just what she's told
Down to me, the change has come, she's under my thumb
Say, it's alright.

Under my thumb's a siamese cat of a girl
Under my thumb – she's the sweetest pet in the world
It's down to me, the way she talks when she's spoken to
Down to me, the change has come, she's under my thumb
Take it easy, babe.

It's down to me, the way she talks when she's spoken to
Down to me, the change has come, she's under my thumb
Yeah, feels alright.

Under my thumb – her eyes are just kept to herself
Under my thumb – well I, I can still look at someone else
It's down to me, oh, that's what I say, the way she talks when she's spoken to
Down to me, the change has come, she's under my thumb.
Say, it's alright. Take it easy, babe. Take it easy, babe.
Feels alright. Take it easy, babe. Take it easy, babe.

The Rolling Stones

GIRL

Is there anybody going to listen to my story
all about the girl who came to stay
She's the kind of girl you want so much it makes you sorry
still you don't regret a single day
Ah, girl, girl.

When I think of all the times I tried so hard to leave her
she will turn to me and start to cry
and she promises the earth to me and I believe her
after all this time I don't know why
Ah, girl, girl.

She's the kind of girl who puts you down when friends are there – you feel a fool
When you say she's looking good she acts as if it's understood – she's cool, ooh, ooh
Girl, girl.

Was she told when she was young that pain would lead to pleasure
did she understand it when they said
that a man must break his back to earn his day of leisure
will she still believe it when he's dead
Ah, girl, girl.

The Beatles

SO, WE'LL GO NO MORE A ROVING

So, we'll go no more a roving
So late into the night,
Though the heart be still as loving,
And the moon be still as bright.

For the sword outwears its sheath,
And the soul wears out the breast,
And the heart must pause to breathe,
And love itself have rest.

Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a roving
By the light of the moon.

George Gordon, Lord Byron

FUTILITY

Move him into the sun -
Gently its touch awoke him once,
At home, whispering of fields unsown.
Always it woke him, even in France,
Until this morning and this snow.
If anything might rouse him now
The kind old sun will know.

Think how it wakes the seeds, -
Woke, once, the clays of a cold star.
Are limbs, so dear-achieved, are sides,
Full-nerved - still warm - too hard to stir?
Was it for this the clay grew tall?
- O what made fatuous sunbeams toil
To break earth's sleep at all?

Wilfred Owen

Kapitel II

LES CHATS

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Charles Baudelaire

DEATH OF THE BALL TURRET GUNNER

From my mother's sleep I fell into the State
and I hunched in its belly till my wet fur froze.
Six miles from earth, loosed from its dream of life,
I woke to black flak and the nightmare fighters.
When I died they washed me out of the turret with a hose.

Randall Jarrell

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Ezra Pound

SEPTEMBER SONG

born 19. 6. 32 – deported 24. 9. 42

Undesirable you may have been, untouchable
you were not. Not forgotten
or passed over at the proper time.

As estimated, you died. Things marched,
sufficient, to that end.
Just so much Zyklon and leather, patented
terror, so many routine cries.

(I have made
an elegy for myself it
is true)

September fattens on vines. Roses
flake from the wall. The smoke
of harmless fires drifts to my eyes.

This is plenty. This is more than enough.

Geoffrey Hill

NEW LIGHT ON TERRY STREET

First sunshine for three weeks, and the children come out
From their tents of chairs and old sheets,

Living room traffic jams, and battlefields of redcoat soldiers,
To expand, run with unsteady legs in and out of shades.

Up terraces of slums, young gum-chewing mothers sit
Outside on their thrones of light. Their radios,

Inside or placed on window ledges, grow hot
With sun and electricity. Shielding their eyes from sun

They talk above music, knitting or pushing prams
Over gentle, stone inches. Under the clawed chairs

Cats sleep in the furry shade. The children bounce balls
Up into their dreams of sand, and the sea they have not seen.

Becoming tired, the fascination of wheels takes them.
They pedal their trikes slowly through dust in hollows,

Quietly give up cheek to old men, sing with sly voices.
Their mothers go inside to cook. Their fathers come home.

Suddenly it is empty as life without the great ambitions.
Like living in a deep, dried-up riverbed, a throat that thirsts.

Yet there is no unrest. The dust is so fine.
You hardly notice you have grown too old to cry out for change.

Douglas Dunn

Kapitel III

I MET A GENIUS

I met a genius on the train
today
about 6 years old,
he sat beside me
and as the train
ran down along the coast
we came to the ocean
and we both looked out the window
at the ocean
and then he looked at me
and said,
"It's not pretty."

it was the first time I'd
realized
that.

Charles Bukowski

AN OBSERVER

oh, she said, I know how you do it.
you sit down
you've got your wine and
your cigarette
you turn the radio on
you blow smoke
you touch your nose
you touch your face
you rub yourself along the throat
and then you begin:
tick tick ticka tick tick
ah, tick ticka tick tick tick
and you go on
and on
and then you blow more smoke
drink more wine
you touch your nose
you touch your ear
and then
tick ticka tick tick
ah, tick ticka tick tick tick ...

she's right.
that's how I wrote this
one.

Charles Bukowski

FROST AT MIDNIGHT

The Frost performs its secret ministry,
Unhelped by any wind. The owl's cry
Came loud – and hark, again! loud as before.
The inmates of my cottage, all at rest,
Have left me to that solitude, which suits
Abstruser musings: save that at my side
My cradled infant slumbers peacefully.
'Tis calm indeed! so calm, that it disturbs
And vexes meditation with its strange
And extreme silentness. Sea, hill, and wood,
This populous village! Sea, and hill, and wood,
With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams! the thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.
Methinks, its motion in this hush of nature
Gives it dim sympathies with me who live,
Making it a companionable form,
Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
By its own moods interprets, every where
Echo or mirror seeking of itself,
And makes a toy of Thought.

But O! how oft,
How oft, at school, with most believing mind,
Presageful, have I gazed upon the bars,
To watch that fluttering *stranger!* and as oft
With unclosed lids, already had I dreamt
Of my sweet birth-place, and the old church-tower,
Whose bells, the poor man's only music, rang
From morn to evening, all the hot Fair-day,
So sweetly, that they stirred and haunted me
With a wild pleasure, falling on mine ear
Most like articulate sounds of things to come!
So gazed I, till the soothing things, I dreamt,
Lulled me to sleep, and sleep prolonged my dreams!
And so I brooded all the following morn,
Awed by the stern preceptor's face, mine eye
Fixed with mock study on my swimming book:
Save if the door half opened, and I snatched
A hasty glance, and still my heart leaped up,
For still I hoped to see the *stranger's* face,
Townsmen, or aunt, or sister more beloved,
My play-mate when we both were clothed alike!

Dear Babe, that sleepest cradled by my side,
Whose gentle breathings, heard in this deep calm,
Fill up the intersperséd vacancies
And momentary pauses of the thought!

My babe so beautiful! it thrills my heart
With tender gladness, thus to look at thee,
And think that thou shalt learn far other lore,
And in far other scenes! For I was reared
In the great city, pent 'mid cloisters dim,
And saw nought lovely but the sky and stars.
But *thou*, my babe! shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient mountain, and beneath the clouds,
Which image in their bulk both lakes and shores
And mountain crags: so shalt thou see and hear
The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself.
Great universal Teacher! he shall mould
Thy spirit, and by giving make it ask.

Therefore all seasons shall be sweet to thee,
Whether the summer clothe the general earth
With greenness, or the redbreast sit and sing
Betwixt the tufts of snow on the bare branch
Of mossy apple-tree, while the nigh thatch
Smokes in the sun-thaw; whether the eave-drops fall
Heard only in the trances of the blast,
Or if the secret ministry of frost
Shall hang them up in silent icicles,
Quietly shining to the quiet Moon.

Samuel Taylor Coleridge

MUSÉE DES BEAUX ARTS

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking
 dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Brueghel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Wystan Hugh Auden

JOURNEY OF THE MAGI

'A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter.'
And the camels galled, sore-footed, refractory,
Lying down in the melting snow.
There were times we regretted
The summer palaces on slopes, the terraces,
And the silken girls bringing sherbet.
Then the camel men cursing and grumbling
And running away, and wanting their liquor and women,
And the night-fires going out, and the lack of shelters,
And the cities hostile and the towns unfriendly
And the villages dirty and charging high prices:
A hard time we had of it.

At the end we preferred to travel all night,
Sleeping in snatches,
With the voices singing in our ears, saying
That this was all folly.

Then at dawn we came down to a temperate valley,
Wet, below the snow line, smelling of vegetation,
With a running stream and a water-mill beating the darkness,
And three trees on the low sky.
And an old white horse galloped away in the meadow.
Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver,
And feet kicking the empty wine-skins.
But there was no information, so we continued
And arrived at evening, not a moment too soon
Finding the place; it was (you may say) satisfactory.

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

Thomas Stearns Eliot

PITY THIS BUSY MONSTER, MANUNKIND

pity this busy monster, manunkind,
 not. Progress is a comfortable disease:
 your victim (death and life safely beyond)
 plays with the bigness of his littleness
 - electrons deify one razorblade
 into a mountainrange; lenses extend
 unwish through curving wherewhen till unwish
 returns on its unself.
 A world of made
 is not a world of born - pity poor flesh
 and trees, poor stars and stones, but never this
 fine specimen of hypermagical
 ultraomnipotence. We doctors know
 a hopeless case if - listen: there's a hell
 of a good universe next door; let's go

Edward Estlin Cummings

TAKE 5

1962	K
	A L I M E I O N
	N I N Y L N A O
	A Z G S F T : T
	K
1968	A L I M S T F N
	N I N Y E O I O
	A Z G - L A N T
1978	S o I t o o k f i v e
1979	a n d t e n
1980	a n d T H E N
	Z E N :

Udet (J.U. Holloway)

Kapitel IV

THE MASK OF ANARCHY

*Written on the Occasion of the Massacre
at Manchester*

I

As I lay asleep in Italy
There came a voice from over the Sea,
And with great power it forth led me
To walk in the visions of Poesy.

II

I met Murder on the way -
He had a mask like Castlereagh -
Very smooth he looked, yet grim;
Seven blood-hounds followed him:

III

All were fat; and well they might
Be in admirable plight,
For one by one, and two by two,
He tossed them human hearts to chew
Which from his wide cloak he drew.

IV

Next came Fraud, and he had on,
Like Eldon, an ermined gown;
His big tears, for he wept well,
Turned to mill-stones as they fell.

V

And the little children, who
Round his feet played to and fro,
Thinking every tear a gem,
Had their brains knocked out by them.

VI

Clothed with the Bible, as with light,
And the shadows of the night,
Like Sidmouth, next, Hypocrisy
On a crocodile rode by.

VII

And many more Destructions played
In this ghastly masquerade,
All disguised, even to the eyes,
Like Bishops, lawyers, peers, or spies.

VIII

Last came Anarchy: he rode
On a white horse, splashed with blood;
He was pale even to the lips,
Like Death in the Apocalypse.

IX

And he wore a kingly crown;
And in his grasp a sceptre shone;
On his brow this mark I saw -
'I AM GOD, AND KING, AND LAW!'

X

With a pace stately and fast,
Over English land he passed,
Trampling to a mire of blood
The adoring multitude.

XI

And a mighty troop around,
With their trampling shook the ground,
Waving each a bloody sword,
For the service of their Lord.

XII

And with glorious triumph, they
Rode through England proud and gay,
Drunk as with intoxication
Of the wine of desolation.

XIII

O'er fields and towns, from sea to sea,
Passed the Pageant swift and free,
Tearing up, and trampling down;
Till they came to London town.

XIV

And each dweller, panic-stricken,
Felt his heart with terror sicken
Hearing the tempestuous cry
Of the triumph of Anarchy.

XV

For with pomp to meet him came,
Clothed in arms like blood and flame,
The hired murderers, who did sing
'Thou art God, and Law, and King.

XVI

'We have waited, weak and lone
For thy coming, Mighty One!
Our purses are empty, our swords are cold,
Give us glory, and blood, and gold.'

XVII

Lawyers and priests, a motley crowd,
To the earth their pale brows bowed;
Like a bad prayer not over loud,
Whispering - 'Thou art Law and God.' -

XVIII

Then all cried with one accord,
'Thou art King, and God, and Lord;
Anarchy, to thee we bow,
Be thy name made holy now!'

XIX

And Anarchy, the Skeleton,
Bowed and grinned to every one,
As well as if his education
Had cost ten millions to the nation.

XX

For he knew the Palaces
Of our Kings were rightly his;
His the sceptre, crown, and globe,
And the gold-inwoven robe.

XXI

So he sent his slaves before
To seize upon the Bank and Tower,
And was proceeding with intent
To meet his pensioned Parliament

XXII

When one fled past, a maniac maid,
And her name was Hope, she said:
But she looked more like Despair,
And she cried out in the air:

XXIII

'My father Time is weak and gray
With waiting for a better day;
See how idiot-like he stands,
Fumbling with his palsied hands!

XXIV

'He has had child after child,
And the dust of death is piled
Over every one but me -
Misery, oh, Misery!'

XXV

Then she lay down in the street,
Right before the horses' feet,

Expecting, with a patient eye,
Murder, Fraud, and Anarchy.

XXVI

When between her and her foes
A mist, a light, an image rose,
Small at first, and weak, and frail
Like the vapour of a vale:

XXVII

Till as clouds grow on the blast,
Like tower-crowned giants striding fast,
And glare with lightnings as they fly,
And speak in thunder to the sky,

XXVIII

It grew - a Shape arrayed in mail
Brighter than the viper's scale,
And upborne on wings whose grain
Was as the light of sunny rain.

XXIX

On its helm, seen far away,
A planet, like the Morning's, lay:
And those plumes its light rained through
Like a shower of crimson dew.

XXX

With step as soft as wind it passed
O'er the heads of men - so fast
That they knew the presence there,
And looked, - but all was empty air.

XXXI

As flowers beneath May's footstep waken,
As stars from Night's loose hair are shaken,
As waves arise when loud winds call,
Thoughts sprung where'er that step did fall.

XXXII

And the prostrate multitude
Looked - and ankle-deep in blood,
Hope, that maiden most serene,
Was walking with a quiet mien:

XXXIII

And Anarchy, the ghastly birth,
Lay dead earth upon the earth;
The Horse of Death timeless as wind
Fled, and with his hoofs did grind
To dust the murderers thronged behind.

XXXIV

A rushing light of clouds and splendour,
A sense awakening and yet tender
Was heard and felt – and at its close
These words of joy and fear arose

XXXV

As if their own indignant Earth
Which gave the sons of England birth
Had felt their blood upon her brow,
And shuddering with a mother's throe

XXXVI

Had turned every drop of blood
By which her face had been bedewed
To an accent unwithstood, –
As if her heart had cried aloud:

XXXVII

'Men of England, heirs of Glory,
Heroes of unwritten story,
Nurslings of one mighty Mother,
Hopes of her, and one another;

XXXVIII

'Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number,
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you –
Ye are many – they are few.

XXXIX

'What is Freedom? – ye can tell
That which slavery is, too well –
For its very name has grown
To an echo of your own.

XL

'Tis to work and have such pay
As just keeps life from day to day
In your limbs, as in a cell
For the tyrants' use to dwell,

XLI

'So that ye for them are made
Loom, and plough, and sword, and spade,
With or without your own will bent
To their defence and nourishment.

XLII

'Tis to see your children weak
With their mothers pine and peak,
When the winter winds are bleak, –
They are dying whilst I speak.

XLIII

'Tis to hunger for such diet
As the rich man in his riot
Casts to the fat dogs that lie
Surfeiting beneath his eye;

XLIV

'Tis to let the Ghost of Gold
Take from Toil a thousandfold
More than e'er its substance could
In the tyrannies of old.

XLV

'Paper coin – that forgery
Of the title-deeds, which ye
Hold to something of the worth
Of the inheritance of Earth.

XLVI

'Tis to be a slave in soul
And to hold no strong control
Over your own wills, but be
All that others make of ye.

XLVII

'And at length when ye complain
With a murmur weak and vain
'Tis to see the Tyrant's crew
Ride over you wives and you –
Blood is on the grass like dew.

XLVIII

'Then it is to feel revenge
Fiercely thirsting to exchange
Blood for blood – and wrong for wrong –
Do not thus when ye are strong.

XLIX

'Birds find rest, in narrow nest
When weary of their winged quest;
Beasts find fare, in woody lair
When storm and snow are in the air.

L

'Asses, swine, have litter spread
And with fitting food are fed;
All things have a home but one -
Thou, Oh, Englishman, hast none!

LI

'This is Slavery - savage men,
Or wild beasts within a den
Would endure not as ye do -
But such ills they never knew.

LII

'What art thou Freedom? O! could slaves
Answer from their living graves
This demand - tyrants would flee
Like a dream's dim imagery:

LIII

'Thou art not, as impostors say,
A shadow soon to pass away,
A superstition, and a name
Echoing from the cave of Fame.

LIV

'For the labourer thou art bread,
And a comely table spread
From his daily labour come
In a neat and happy home.

LV

'Thou art clothes, and fire, and food
For the trampled multitude -
No - in countries that are free
Such starvation cannot be
As in England now we see.

LVI

'To the rich thou art a check,
When his foot is on the neck
Of his victim, thou dost make
That he treads upon a snake.

LVII

'Thou art Justice - ne'er for gold
May thy righteous laws be sold
As laws are in England - thou
Shield'st alike the high and low.

LVIII

'Thou art Wisdom - Freemen never
Dream that God will damn for ever
All who think those things untrue
Of which Priests make such ado.

LIX

'Thou art Peace - never by thee
Would blood and treasure wasted be
As tyrants wasted them, when all
Leagued to quench thy flame in Gaul.

LX

'What if English toil and blood
Was poured forth, even as a flood?
It availed, Oh, Liberty,
To dim, but not extinguish thee.

LXI

'Thou art Love - the rich have kissed
Thy feet, and like him following Christ,
Give their substance to the free
And through the rough world follow thee,

LXII

'Or turn their wealth to arms, and make
War for thy belovèd sake
On wealth, and war, and fraud - whence they
Drew the power which is their prey.

LXIII

'Science, Poetry, and Thought
Are thy lamps; they make the lot
Of the dwellers in a cot
So serene, they curse it not.

LXIV

'Spirit, Patience, Gentleness,
All that can adorn and bless
Art thou - let deeds, not words, express
Thine exceeding loveliness.

LXV

'Let a great Assembly be
Of the fearless and the free
On some spot of English ground
Where the plains stretch wide around.

LXVI

'Let the blue sky overhead,
The green earth on which ye tread,
All that must eternal be
Witness the solemnity.

LXVII

'From the corners uttermost
Of the bounds of English coast;
From every hut, village, and town
Where those who live and suffer moan
For others' misery or their own,

LXVIII

'From the workhouse and the prison
Where pale as corpses newly risen,
Women, children, young and old
Groan for pain, and weep for cold -

LXIX

'From the haunts of daily life
Where is waged the daily strife
With common wants and common cares
Which sows the human heart with tares -

LXX

'Lastly from the palaces
Where the murmur of distress
Echoes, like the distant sound
Of a wind alive around

LXXI

'Those prison halls of wealth and fashion,
Where some few feel such compassion
For those who groan, and toil, and wail
As must make their brethren pale -

LXXII

'Ye who suffer woes untold,
Or to feel, or to behold
Your lost country bought and sold
With a price of blood and gold -

LXXIII

'Let a vast assembly be,
And with great solemnity
Declare with measured words that ye
Are, as God has made ye, free -

LXXIV

'Be your strong and simple words
Keen to wound as sharpened swords,
And wide as targets let them be,
With their shade to cover ye.

LXXV

'Let the tyrants pour around
With a quick and startling sound,
Like the loosening of a sea,
Troops of armed emblazonry.

LXXVI

'Let the charged artillery drive
Till the dead air seems alive
With the clash of clanging wheels,
And the tramp of horses' heels.

LXXVII

'Let the fixed bayonet
Gleam with sharp desire to wet
Its bright point in English blood
Looking keen as one for food.

LXXVIII

'Let the horsemen's scimitars
Wheel and flash, like sphereless stars
Thirsting to eclipse their burning
In a sea of death and mourning.

LXXIX

'Stand ye calm and resolute,
Like a forest close and mute,
With folded arms and looks which are
Weapons of unvanquished war,

LXXX

'And let Panic, who outspeeds
The career of armed steeds
Pass, a disregarded shade
Through your phalanx undismayed.

LXXXI

'Let the laws of your own land,
Good or ill, between ye stand
Hand to hand, and foot to foot,
Arbiters of the dispute,

LXXXII

'The old laws of England - they
Whose reverend heads with age are gray,
Children of a wiser day;
and whose solemn voice must be
Thine own echo - Liberty!

LXXXIII

'On those who first should violate
Such sacred heralds in their state
Rest the blood that must ensue,
And it will not rest on you.

LXXXIV

'And if then the tyrants dare
Let them ride among you there,
Slash, and stab, and maim, and hew, -
What they like, that let them do.

LXXXV

'With folded arms and steady eyes,
And little fear, and less surprise,
Look upon them as they slay
Till their rage has died away.

LXXXVI

'Then they will return with shame
To the place from which they came,
And the blood thus shed will speak
In hot blushes on their cheek.

LXXXVII

'Every woman in the land
Will point at them as they stand -
They will hardly dare to greet
Their acquaintance in the street.

LXXXVIII

'And the bold, true warriors
Who have hugged Danger in wars
Will turn to those who would be free,
Ashamed of such base company.

LXXXIX

'And that slaughter to the Nation
Shall steam up like inspiration,
Eloquent, oracular;
A volcano heard afar.

XC

'And these words shall then become
Like Oppression's thundered doom
Ringing through each heart and brain,
Heard again - again - again -

XCI

'Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number -
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you -
Ye are many - they are few.'

Percy Bysshe Shelley

LONDON

I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every man,
In every infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear -

How the chimney-sweeper's cry
Every blackening church appalls,
And the hapless soldier's sigh
Runs in blood down palace walls;

But most through midnight streets I hear
How the youthful harlot's curse
Blasts the new-born infant's tear
And blights with plagues the marriage hearse.

William Blake

ODE TO THE WEST WIND

I

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O thou,
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving every where;
Destroyer and preserver; hear, O, hear!

II

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion,
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,

Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine airy surge,
Like the bright air uplifted from the head

Of some fierce Mænad, even from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height
The locks of the approaching storm. Thou dirge

Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might

Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail will burst: O, hear!

III

Thou who didst waken from his summer dreams
The blue Mediterranean, where he lay,
Lulled by the coil of his crystalline streams,

Beside a pumice isle in Baia's bay,
And saw in sleep dim palaces and towers
Quivering within the wave's intenser day,

All overgrown with azure moss and flowers
So sweet, the sense faints picturing them! Thou
For whose path the Atlantic's level powers

Cleave themselves into chasms, while far below
The sea-blooms and the oozy woods which wear
The sapless foliage of the ocean, know

Thy voice, and suddenly grow grey with fear,
And tremble and despoil themselves: O, hear!

IV

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over heaven,
As then, when to outstrip thy skiey speed
Scarce seemed a vision, I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need.
Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless, and swift, and proud.

V

Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness. Be thou, spirit fierce,
My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

Percy Bysshe Shelley

Anmerkungen

Einleitung

- 1 Zitiert nach Ulrich Bliesener/Konrad Schröder, Elemente einer Didaktik des Fremdsprachenunterrichts in der Sekundarstufe II, Ffm./Berlin/München, 1977, S. 30.
- 2 So Bliesener/Schröder in ihrer Zusammenfassung, Elemente, S. 72.
- 3 Nach Bliesener/Schröder, Elemente, S. 38.
- 4 Nach Bliesener/Schröder, Elemente, S. 48.
5. Nach Bliesener/Schröder, Elemente, S. 99.
- 6 Handreichungen für den Französisch- und Englischunterricht in der Kollegstufe (September 1972); vgl. auch die Darstellung des bayerischen Kollegstufenmodells (1972), beides nach Bliesener/Schröder, Elemente, S. 33-37, 106-120.
- 7 Präambel der Handreichungen, zit. nach Bliesener/Schröder, Elemente, S. 35.
- 8 Klaus Oltmann, "Englische Lyrik auf der Oberstufe - offene Fragen und ein Versuch", Die neueren Sprachen, NF 15 (1966), S. 577-593, hier S. 578.
- 9 Beschluß der KMK vom 2. Dezember 1977, Darmstadt/Neuwied, 1978.
- 10 Köln, 1981.
- 11 NRW-Richtlinien, 2.1.2.3.
- 12 Die NRW-Richtlinien sprechen eindeutig und ganz im Sinne der KMK-Empfehlungen von der "wissenschaftspropädeutisch ausgerichteten Oberstufe" des Gymnasiums (1.2.1), während noch 1974 - also nach der Vereinbarung - Fachdidaktiker eine solche wissenschaftspropädeutische Ausrichtung bestritten: "Natürlich bedarf sachlich richtiger Unterricht des ständigen Rückbezugs auf Wissenschaft, er ist aber weder deren Propädeutik noch deren geradlinige Ableitung." Hans Bode, "Zur Fachdidaktik des neusprachlichen Schulunterrichts und ihren möglichen Aufgaben", in Hans Hunfeld/Gottfried Schröder (Hg.), Aspekte und Aufgaben der Literaturdidaktik in Hochschule und Schule: Materialien des Kieler Arbeitskreises Didaktik (I), Kiel, 1974, S. 7-16, hier S. 7.
- 13 Vgl. Bliesener/Schröder, Elemente, S. 72.
- 14 NRW-Richtlinien, 1.1.2.
- 15 NRW-Richtlinien, 1.2.4.
- 16 Bliesener/Schröder, Elemente, S. 12.
- 17 Bliesener/Schröder, Elemente, S. 12.

- 18 Vgl. Peter Wenzel, "Textanalyse nach System? Kritische Bemerkungen und Vorschläge zur Praxis der Gedichtinterpretation", Anglistik und Englischunterricht, Nr. 15: Learning English Humour I, 1981, S. 163-188, S. 164.
- 19 Vgl. Jürgen Hauff, Albert Heller u.a., Methodendiskussion: Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft, 2 Bde., Ffm., durchgesehene u. ergänzte Ausgabe 1972, ⁵1975.

I Vom Positivismus zum kritischen Rationalismus

- 1 Vgl. Auguste Comte, Die Soziologie: Die positive Philosophie, Stuttgart, ²1974, S. 5.
Im folgenden werden Zitate und Belegstellen aus diesem Buch im Text mit der Abkürzung Soz. und Seitenzahl gekennzeichnet.
Die Abkürzung Geist und Seitenzahl steht für Auguste Comte, Rede über den Geist des Positivismus, Hg. Iring Fetscher, Hamburg, ³1979.
- 2 Vgl. a. Hans Joachim Störig, Kleine Weltgeschichte der Philosophie, 2 Bände, Ffm., 1969, Nachdruck 1976, 2. Band, S. 138/139.
- 3 Es ist mit gewissem Recht kritisiert worden, daß sich Comtes historische Methode häufig in der Beschwörung des Dreistadiengesetzes erschöpft: "Das Historische hat kein Eigengewicht, es ist nicht eigentlich individuell, sondern nur Beispiel für die Richtigkeit des Entwicklungsgesetzes." (Anm. 72 zu Comtes Soziologie, S. 535).
- 4 Comte hielt die Psychologie nicht für eine Wissenschaft, da er Selbstbeobachtung - und das war die einzige Methode, die er sich vorstellen konnte - als unwissenschaftlich ablehnte.
- 5 Vgl. z.B. das Fischer Lexikon Philosophie, Bd. 11, Ffm., 1968, S. 269ff., zit. bei Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 1, S. 34.
- 6 Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 1, S. 40.
- 7 Einleitung zu Auguste Comte, Soziologie, S. XV.
- 8 Vgl. Klaus Laermann, "Was ist literaturwissenschaftlicher Positivismus?", Viktor Žmegač/Zdenko Škreb (Hg.), Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie, Ffm., 1973, S. 51-74, hier S. 61.
- 9 Beide Zitate nach Hauff u.a., Methodendiskussion, S. 41/42.
- 10 Vgl. Theodor W. Adorno/Jürgen Habermas u.a., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied/Berlin, 1969, ⁹1981.
- 11 Popper in Adorno u.a., Positivismusstreit, S. 103.
- 12 Popper in Adorno u.a., Positivismusstreit, S. 104.
- 13 Hans Albert, Traktat über kritische Vernunft, Tübingen, 3., erw. Aufl., 1975, S. 36.

- 14 Hans Albert, Plädoyer für kritischen Rationalismus, München, 1971, S. 70.
- 15 Traktat, S. 8-28.
- 16 Traktat, S. 35.
- 17 Albert, Traktat, S. 39, 43; Popper in Adorno u.a., Positivismusstreit, S. 115-117.
- 18 Alle Seitenangaben in diesem Abschnitt beziehen sich auf Adorno u.a., Positivismusstreit (s. Fußnote 10).
- 19 Albert, Plädoyer, S. 56, 76, 110; Positivismusstreit, S. 203.
- 20 Albert, Traktat, S. 64, 54.
- 21 Vgl. Popper zur Wertfreiheit, Positivismusstreit, S. 113-115; Albert, Plädoyer, S. 84ff.
- 22 London, 1978 (Pan Books). Alle Seitenangaben im Text dieses Abschnittes beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 23 Brief an John Thelwall vom 19.11.1796, zitiert nach Lowes, Xanadu, S. 210/211.
- 24 Vgl. Sigmund Freud, Zur Psychopathologie des Alltagslebens, Ffm., 1978.
- 25 Vgl. Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Über Träume und Traumdeutungen, beide Ffm., 1978.
- 26 Zitiert nach Lowes, Xanadu, S. 68.
- 27 Samuel Taylor Coleridge, Poetical Works, ed. by Ernest Hartley Coleridge, London/Oxford/New York, ²1973, S. 295/296.
- 28 Vgl. dazu besonders Elisabeth Schneider, Coleridge, Opium and Kubla Khan, Chicago, 1953.
- 29 "The Dialogue of Courtship in Popular Songs", American Journal of Sociology, 62 (May, 1957), S. 569-578.
- 30 "Changing Courtship Patterns in the Popular Song". American Journal of Sociology, 74 (May, 1969), S. 720-731. Vgl. auch James T. Carey, "The Ideology of Autonomy in Popular Lyrics", Psychiatry, 32 (May, 1969), S. 150-164. Die erste Studie ist nachgedruckt in Richard A. Peterson/R. Serge Denisoff (Hg.), The Sounds of Social Change, Chicago, 1972, S. 198-212.

II Vom Formalismus zum Strukturalismus

- 1 W. Perec (1914), zitiert nach Victor Erlich, Russischer Formalismus, Ffm., 1973, S. 63.
- 2 Vgl. Erlich, Formalismus, S. 33.
- 3 Roman Jakobson, zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 190.
- 4 Vgl. Erlich, Formalismus, S. 192.

- 5 Roman Jakobson, zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 79.
- 6 Jurij Striedter (Hg.), Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München, ³1981, S. 13.
- 7 Zitiert nach Striedter (Hg.), Formalismus, S. 15.
- 8 Šklovskij, in Striedter (Hg.), Formalismus, S. 33.
- 9 Erlich, Formalismus, S. 197.
- 10 Zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 85.
- 11 Striedter (Hg.), Formalismus, S. 5.
- 12 Striedter (Hg.), Formalismus, S. 51.
- 13 Striedter (Hg.), Formalismus, S. 59.
- 14 Zitiert nach Hauff, Methodendiskussion, S. 136.
- 15 Vgl. Erlich, Formalismus, S. 207.
- 16 Zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 206.
- 17 Zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 213.
- 18 Vgl. Erlich, Formalismus, S. 125.
- 19 Vgl. Hans Günther (Hg.), Marxismus und Formalismus: Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse, Ffm./Berlin/Wien, 1976.
- 20 Vgl. Leo Trotzki, Literatur und Revolution, München, 1972, besonders "Die formalistische Schule der Dichtkunst und der Marxismus", S. 136-154.
- 21 Trotzki, Literatur und Revolution, S. 149.
- 22 Trotzki, Literatur und Revolution, S. 149/150.
- 23 Trotzki, Literatur und Revolution, S. 150.
- 24 Zitiert nach Hauff, Methodendiskussion, S. 156.
- 25 Referiert von Erlich, Formalismus, S. 120.
- 26 Jurij N. Tynjanov, Das Problem der Verssprache: Zur Semantik des poetischen Textes, München, 1977, S. 36.
- 27 Vgl. Tynjanov, Verssprache, S. 40.
- 28 Vgl. Tynjanov, Verssprache, S. 49.
- 29 Vgl. Tynjanov, Verssprache, S. 37, 67, 68.
- 30 Vgl. Anmerkung von Inge Paulmann in Tynjanov, Verssprache, S. 33.
Vgl. auch Jurij N. Tynjanov, Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur, Ffm., 1967, S. 19.
- 31 Tynjanov, Verssprache, S. 40.
- 32 Tynjanov, Verssprache, S. 59.
- 33 Zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 99.
- 34 Tynjanov, Kunstmittel, S. 11.

- 35 Tynjanov, Kunstmittel, S. 40 et passim.
- 36 Tynjanov, Kunstmittel, S. 59.
- 37 Vgl. Tynjanov, Kunstmittel, S. 37.
- 38 Tynjanov, Kunstmittel, S. 59-60.
- 39 Abgedruckt in Kursbuch, 5, 1966, S. 74-76, hier S. 74.
- 40 Kursbuch, 5, 1966, S. 76.
- 41 Vgl. Thomas G. Winner, "The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle", Poetics, 8 (1973), S. 77-96, hier S. 83/84.
- 42 Jan Mukařovský, Kapitel aus der Poetik, Ffm., 1967, S. 11.
- 43 Mukařovský, Poetik, S. 11.
- 44 Vgl. Jan Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, Ffm., 1978, S. 103/104, und ders., Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, Ffm./Berlin/Wien, 1977, S. 14.
- 45 Mukařovský, Poetik, S. 11.
- 46 Vgl. Nachwort zu Mukařovský, Studien, S. 297.
- 47 Jan Mukařovský, "Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs Theorie der Prosa" (1934), abgedruckt in alternative, Nr. 80 (1971), S. 166-171, hier S. 170/171.
- 47a Vgl. dazu Mukařovský, Ästhetik, S. 11ff..
- 48 Vgl. dazu Hans Günther, Struktur als Prozeß: Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus, München, 1973, S. 14ff..
- 49 Vgl. Mukařovský, Studien, S. 17, auch das Nachwort zu den Studien, S. 295, 301.
- 50 Vgl. Mukařovský, Studien, S. 17.
- 51 Vgl. Mukařovský, Studien, S. 90.
- 52 Mukařovský, Studien, S. 144.
- 53 Mukařovský, Studien, S. 145.
- 54 Nachwort zu den Studien, S. 301.
- 55 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 35ff..
- 56 Mukařovský, Ästhetik, S. 111.
- 57 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 45.
- 58 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 37, auch Günther, Struktur als Prozeß, S. 52ff..
- 59 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 71/72, 110.
- 60 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 58, 59, Poetik, S. 22.
- 61 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 73ff..
- 62 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 110/111.
- 63 Mukařovský, Ästhetik, S. 103.

- 64 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 106/107.
- 65 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 75, 77, 81.
- 66 Nachwort zu Mukařovský, Studien, S. 297.
- 67 Mukařovský zitiert nach Günther, Struktur als Prozeß, S. 49.
- 68 Vgl. Mukařovský, Studien, S. 38.
- 69 Vgl. Mukařovský, Ästhetik, S. 108/109.
- 70 Harmondsworth, ³1973 (Penguin University Books).
- 71 Zitiert nach W. Hüllen/H. Meller/H. Nyszkiewicz, Zeitge-
zössische englische Dichtung: Einführung in die englische
Literaturbetrachtung mit Interpretationen, I: Lyrik,
Ffm., 1966, S. 30/31.
- 72 T.S. Eliot, Selected Essays, London, 1932, repr. 1958,
S. 237.
- 73 Zitiert nach Hüllen u.a., Englische Dichtung, S. 30.
- 74 Weitere Veröffentlichungen: Science and Poetry (1926,
überarbeitet 1970 als Poetries and Sciences), The Philo-
sophy of Rhetoric (1936).
- 75 Vgl. Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte,
München, ²1981, S. 22, 23.
- 76 Vgl. Lotman, Struktur, S. 195, 201.
- 77 Vgl. Lotman, Struktur, S. 393, 424.
- 78 Vgl. Lotman, Struktur, S. 183.
- 79 Vgl. Lotman, Struktur, S. 123, 170ff..
- 80 Jurij M. Lotman, Aufsätze zur Theorie und Methodologie
der Literatur und Kultur, Hg. Karl Eimermacher, Kron-
berg/Ts., 1974, S. 10.
- 81 Lotman, Struktur, S. 215.
- 82 Lotman, Struktur, S. 394.
- 83 Lotman, Struktur, S. 121.
- 84 Lotman, Struktur, S. 213.
- 85 Mukařovský, Poetik, S. 54, vgl. a. Ästhetik, S. 97.
- 86 Lotman, Struktur, S. 42.
- 87 Lotman, Struktur, S. 41, vgl. a. Lotman, Aufsätze, S. 412.
- 88 Vgl. Lotman, Struktur, S. 107.
- 89 Vgl. Lotman, Struktur, S. 42.
- 90 Lotman, Struktur, S. 390.
- 91 Vgl. Lotman, Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik:
Einführung, Theorie des Verses, München, 1972, S. 19-49.
- 92 Lotman, Struktur, S. 301.
- 93 Vgl. Lotman, Aufsätze, S. 195, vgl. a. Karl Eimermacher,
Nachwort zu den Vorlesungen, S. 220.

- 94 Vgl. Lotman, Struktur, S. 96.
- 95 Lotman, Struktur, S. 108.
- 96 Vgl. a. Lotman, Aufsätze, S. 195.
- 97 Vgl. Lotman, Struktur, S. 107.
- 98 Lotman, Struktur, S. 94.
- 99 Lotman, Struktur, S. 418/419.
- 100 Vgl. Lotman, Struktur, S. 417, 28/29.
- 101 Vgl. Lotman, Vorlesungen, S. 180, vgl. a. Karl Eimermacher, "Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft", Sprache im technischen Zeitalter, 30. (1969), S. 126-157, hier S. 141, vgl. a. sein Nachwort zu den Vorlesungen, S. 220.
- 102 Lotman, Struktur, S. 407, vgl. a. Lotman, Vorlesungen, S. 38/39.
- 103 Lotman, Struktur, S. 407.
- 104 Abgedruckt in Heinz Blumensath (Hg.), Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Köln, 1972, S. 184-201.
- 105 Zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 104.
- 106 Vgl. auch Roman Jakobson, "Linguistik und Poetik" (1960), abgedruckt in Jens Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Ffm., 1971, S. 142-178.
Auch in Blumensath (Hg.), Strukturalismus, S. 118-147.
- 107 Jakobson in Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft, S. 151.
- 108 Jakobson zitiert nach Erlich, Formalismus, S. 202.
- 109 Vgl. Jakobson in Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft, S. 152ff..
- 110 Vgl. Roland Posner, "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation: Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires Les Chats", in Blumensath (Hg.), Strukturalismus, S. 202-242.
- 111 Jakobson in Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft, S. 153.
- 112 Jakobson in Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft, S. 151.
- 113 5 Bände, Ffm., 1976.
- 114 Vgl. Lévi-Strauss, Das wilde Denken, Ffm., 3, 1979.
- 115 Vgl. Claude Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung: Vorträge, Ffm., 1980, S. 123, 83.
- 116 Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, S. 254.
- 117 Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, S. 277/278.
- 118 Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, S. 127.
- 119 Lévi-Strauss, Mythos und Bedeutung, S. 127.

- 120 Posner, "Strukturalismus", S. 218.
- 121 Günther Saße, "Jakobson", in Horst Turk (Hg.), Klassiker der Literaturtheorie, München, 1979, S. 286-297, hier S. 294.
- 122 Vgl. Posner, "Strukturalismus", S. 204.
- 123 Vgl. a. Posner, "Strukturalismus", S. 219.
- 124 Posner, "Strukturalismus", S. 220.
- 125 Vgl. z.B. in Blumensath (Hg.), Strukturalismus, S. 191, 192.
- 126 Vgl. Lotman, Struktur, S. 41.
- 127 Saße, "Jakobson", S. 295.
- 128 Text auf dem Cover der LP Bookends von Simon and Garfunkel (CBS S63101), erschienen 1968.
- 129 Walter Reimers, "Lyrik - linguistisch - anschaulich: Anregungen für den Englischunterricht in der Sekundarstufe II", Praxis des neusprachlichen Unterrichts, 24, (1977), Nr.1, S. 87-91.
Vgl. auch Eleonore Hombitzer, "T.S. Eliot: Aunt Helen: Ein Beispiel strukturalistischer Texterschließung in der Sekundarstufe II", Die Neueren Sprachen, NF 24 (1975), S. 407-418.
- 130 Vgl. Fußnote 129.

III Hermeneutik

- 1 Gesammelte Schriften, Bd. V, zitiert nach Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, Ffm., ¹1979, S. 184.
- 2 Wilhelm Dilthey, "Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft", in Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), Philosophische Hermeneutik, Ffm., ²1979, S. 189-220, hier S. 196.
- 3 Dilthey in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 196.
- 4 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, ⁴1975, S. 163.
- 5 Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 164.
- 6 "Anweisungen, wie man die Heilige Schrift lesen soll, die wir nach unserem Urteil gesammelt oder ausgedacht haben", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 43-52, hier S. 51.
- 7 Vgl. Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 52.
- 8 Friedrich Ast, "Hermeneutik" (aus: Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik, Landshtut, 1808), in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 111-130, hier S. 112.
- 9 Ast, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 112.

- 10 Ast, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 123.
- 11 Vgl. Ast, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 115/116.
- 12 Ast, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 119.
- 13 Ast, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 117.
- 14 Vgl. Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, Ffm., 1975, S. 152 (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd.5).
- 15 Friedrich Schleiermacher, "Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F.A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 131-165, hier S. 136/137.
- 16 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 161.
- 17 Vgl. a. Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 173; ders., "Einführung" zu ders./Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 31/32.
- 18 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 156.
- 19 Vgl. Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 145.
- 20 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 139.
- 21 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 140.
- 22 Wie Fußnote 21.
- 23 Vgl. a. Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 177.
- 24 Vgl. a. Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 158-161, 174/175. Ebenso Emilio Betti, Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften, Tübingen, 1967, S. 381.
- 25 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 145. Vgl. dazu a. Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 180/181.
- 26 Vgl. Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 146.
- 27 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 145.
- 28 Vgl. Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 144-146, 157/158.
- 29 Schleiermacher, "Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 148, vgl. a. S. 146.

- 30 Vgl. Wilhelm Dilthey, "Die Entstehung der Hermeneutik", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 46-48, hier S. 46. Vgl. a. Heide Göttner, Logik der Interpretation: Analyse einer literaturwissenschaftlichen Methode unter kritischer Betrachtung der Hermeneutik, München, 1973, S. 64/65.
- 31 Vgl. Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 36.
- 32 Wilhelm Dilthey, "Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft" (= Gesammelte Schriften, Bd. VII, 1958, S. 191-220), in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 189-220, hier S. 198/99.
- 33 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 200.
- 34 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 201, vgl. überhaupt S. 196-203.
- 35 Habermas, Erkenntnis und Interesse, S. 192.
- 36 Vgl. Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 203.
- 37 Vgl. Dilthey, "Entstehung", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 46/47.
- 38 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 206.
- 39 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 210.
- 40 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 213/14.
- 41 Vgl. Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 214-16, und ders., "Entstehung", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 46. Zur Kritik der drei Arten des Verstehens bei Dilthey siehe Göttner, Logik, S. 77-79.
- 42 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 218.
- 43 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 189.
- 44 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 207.
- 45 Vgl. Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 194, 208.
- 46 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 207/08.
- 47 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 208.
- 48 Vgl. Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 209.
- 49 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 189.

- 50 Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 212/213.
- 51 Vgl. dazu auch Göttner, Logik, S. 71ff..
- 52 Vgl. Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 15-17.
- 53 Habermas, Erkenntnis und Interesse, S. 230-232.
- 54 Vgl. Dilthey, "Zusätze aus den Handschriften", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 49-52, hier S. 49.
- 55 Dilthey, "Zusätze", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 50.
- 56 Dilthey, "Entstehung", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 46.
- 57 Vgl. Dilthey, "Entwürfe", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 216. Dilthey, "Entstehung", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 48.
- 58 Vgl. dazu Göttner, Logik, S. 80/81; Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 218ff..
- 59 Dilthey, "Zusätze", in Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 51/52.
- 60 Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, ⁴1975. Alle Seitenangaben im Text dieses Abschnittes (III,4) beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 61 Vgl. a. Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Ffm., 1978, S. 7-10.
- 62 Vgl. a. Gadamer in Gadamer/Boehm (Hg.), Herm. u. Wiss., S. 65.
- 63 Hans-Georg Gadamer, "Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik: Metakritische Erörterungen zu Wahrheit und Methode", in Apel, Habermas u.a., Hermeneutik und Ideologiekritik, Ffm., 1971, S. 57-82, hier S. 79.
- 64 Erkenntnis und Interesse, S. 181/182.
- 65 Vgl. Carl Friedrich Gethmann, "Martin Heidegger", in Norbert Hoerster (Hg.), Klassiker des philosophischen Denkens, 2 Bde., München, 1982, Band 1, S. 274-316, hier S. 294ff..
- 66 Martin Heidegger, Sein und Zeit, zit. n. Karl Heinrich Ehrenforth, Verstehen und Auslegen: Die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik, Ffm./Berlin/München, 1971, S. 29.
- 67 Vgl. Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 37ff..
- 68 Gadamer, "Rhetorik", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 78.
- 69 Vgl. Gadamer "Rhetorik", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 78.

- 70 Martin Heidegger, "Sein und Zeit", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 267-285, hier S. 277.
- 71 Heidegger, "Sein und Zeit", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 277.
- 72 Heidegger, "Sein und Zeit", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 278.
- 73 Eine gründliche, m.E. überzeugende Kritik des 'hermeneutischen Zirkels' findet sich bei Göttner, Logik, S. 131ff..
- 74 Herbert Kaiser, Materialien zur Theorie der Literaturdidaktik: Quellen- und Arbeitstexte mit einer kommentierenden Einleitung, München, 1973, S. 58.
- 75 Vgl. auch Betti, Auslegungslehre, S. 102ff..
- 76 Habermas, Erkenntnis und Interesse, S. 198/199. Vgl. zum Ich-Du-Verhältnis auch Wahrheit und Methode, S. 341.
- 77 Vgl. Betti, Auslegungslehre, S. 191-195.
- 78 Rudolf Bultmann, "Das Problem der Hermeneutik", in Gadamer/Boehm (Hg.), Phil. Herm., S. 239-264, hier S. 254.
- 79 Gadamer zitiert nach Ulrich Nassen (Hg.), Texthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik, Paderborn/München, Wien/Zürich, 1979, S. 12.
- 80 Vgl. dagegen E.D. Hirsch jr., Prinzipien der Interpretation, München, 1972.
- 81 Vgl. Albert, Plädoyer, besonders "Hermeneutik und Realwissenschaft", S. 106-149. Vgl. a. ders., Traktat, S. 132, 135, 154 et passim.
- 82 Vgl. Göttner, Logik, S. 170.
- 83 Vgl. Wolfhart Pannenberg, "Hermeneutik und Universalgeschichte", in Gadamer/Boehm (Hg.), Hermeneutik und die Wissenschaften, S. 283-319, bes. S. 304-307.
- 84 Vgl. Claus v. Bormann, "Die Zweideutigkeit der hermeneutischen Erfahrung", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 83-119, bes. S. 88/89, 115.
- 85 Vgl. Albert, Plädoyer, S. 148; ders., Traktat, S. 149, 151.
- 86 Vgl. Gadamer, "Rhetorik", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 57-82, bes. S. 73.
- 87 Z.B. E.D. Hirsch jr., "Gadamers Theorie der Interpretation", in ders., Prinzipien der Interpretation, S. 301ff..
- 88 V. Bormann, "Zweideutigkeit", in Hermeneutik und Ideologiekritik, hier S. 115/116.
- 89 Vgl. Jürgen Habermas, "Zu Gadamers Wahrheit und Methode", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 45-56, hier S. 50. Vgl. a. ders., "Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 120-159, bes. S. 156ff..

- 90 Habermas, "Zu Gadamer's ...", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 52/53.
- 91 Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 30.
- 92 Habermas, "Zu Gadamer's ...", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 49.
- 93 Vgl. Habermas, "Universalitätsanspruch", Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 156.
- 94 Habermas, "Universalitätsanspruch", Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 157.
- 95 Zit. nach Habermas, "Universalitätsanspruch", Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 153.
- 96 Vgl. Habermas, "Universalitätsanspruch", Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 133ff.; ders., Erkenntnis und Interesse, S. 262ff.; vgl. a. Göttner, Logik, S. 113ff.
- 97 Vgl. Habermas, "Universalitätsanspruch", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 127/128.
- 98 Rüdiger Bubner, "'Philosophie ist ihre Zeit, in Gedanken gefaßt'", in Hermeneutik und Ideologiekritik, S. 210-243, hier S. 221/222.
- 99 In Literaturgeschichte als Provokation, Ffm., ⁶1979, S. 144-207.
- 100 Jauß, Provokation, S. 171.
- 101 Vgl. Jauß, Provokation, S. 186. Vgl. a. Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis, München, ²1979.
- 102 Konstanz, 1970.
- 103 München, ²1979.
- 104 München, 1976.
- 105 Vgl. zur Kritik an Iser: Gerhard Kaiser, "Nachruf auf die Interpretation?", in Gadamer/Boehm (Hg.), Hermeneutik und die Wissenschaften, S. 426-443.
- 106 Hans Günther, "Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus", Poetica, 4 (1971), S. 224-243, hier S. 225.
- 107 Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 12/13.
- 108 Vgl. Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 38.
- 109 Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Zürich, ⁵1967. Zu der Auseinandersetzung um die weltanschaulichen Implikationen der Staiger'schen Position und seine grundsätzliche Kritik der modernen Literatur vgl. die Dokumentation zum sog. "Zürcher Literaturstreit", Sprache im technischen Zeitalter, Heft 22 (1967), S. 83-206.
- 110 Vgl. Göttner, Logik, S. 85.

- 111 Staiger, Kunst, S. 12.
- 112 Staiger, Kunst, S. 12.
- 113 Staiger, Kunst, S. 13.
- 114 Staiger, Kunst, S. 13.
- 115 Staiger, Kunst, S. 15.
- 116 Staiger, Kunst, S. 18.
- 117 Staiger, Kunst, S. 19.
- 118 Staiger, Kunst, S. 29.
- 119 Staiger, Kunst, S. 32/33.
- 120 Zitiert nach Merkheft Nr. 53, Ffm., S. 32.
- 121 Zitiert nach Merkheft Nr. 53, Ffm., S. 32.
- 122 Zitiert nach Merkheft Nr. 52, Ffm., S. 51.
- 123 Zitiert nach Merkheft Nr. 53, Ffm., S. 32.
- 124 Umschlaginformation zu Charles Bukowski, Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang, Augsburg, 1974, bzw. Kaputt in Hollywood, Augsburg, 1976.
- 125 Der Text wird zitiert nach dem Cover der LP Charles Bukowski: Hello. It's good to be back, Ffm., 2001-Version, 1978 (Lesung in der Hamburger Markthalle am 18.5.1978).
- 126 Wie Fußnote 125.
- 127 Rudolf Germer, "T.S. Eliot, Journey of the Magi", in Horst Oppel (Hg.), Die moderne englische Lyrik: Interpretationen, Berlin, 1967, S. 150-163, hier S. 160.

IV Marxismus

- 1 Karl Marx, 11. These über Feuerbach, MEW, Bd. 3, Berlin (DDR), 1978, S. 7.
- 2 Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, MEW Bd. 3, S. 20.
- 3 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 26, 27.
- 4 Fr. Engels zitiert nach Manfred Kliem (Hg.), Karl Marx/Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur, 2 Bände, Berlin (DDR), 1967, Bd. 1, S. 57.
- 5 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 31.
- 6 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 32.
- 7 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 32.
- 8 Karl Marx, Vorwort zu Zur Kritik der Politischen Ökonomie, zit. nach Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 74/75.

- 9 Karl Marx/Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, Berlin (DDR), 1970, S. 42.
- 10 Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 75.
- 11 Engels, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 15.
- 12 Engels, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft ("Anti-Dühring"), zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 105.
- 13 Engels an W. Borgius, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 95.
- 14 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 49. Die Rechtschreibung wurde beibehalten.
- 15 Karl Marx, Texte zur Methode und Praxis II: Pariser Manuskripte 1844, Reinbek, 1968, S. 12.
- 16 Karl Marx, Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Berlin (DDR), 1974, S. 214.
- 17 Marx, Pariser Manuskripte, S. 53.
- 18 Marx, Pariser Manuskripte, S. 54/55.
- 19 Vgl. Marx, Pariser Manuskripte, S. 50ff..
- 20 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 33.
- 21 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 424.
- 22 Karl Marx, Das Kapital, Bd. 1, MEW, Bd. 23, Berlin (DDR), 1972, S. 86/87.
- 23 MEW, Bd. 4, zit. n. Georg Klaus/Manfred Buhr (Hg.), Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, 3 Bde., Reinbek, 1977, Bd. 2, S. 606.
- 24 Karl Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 107.
- 25 Karl Marx an Joseph Weydemeyer, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 55.
- 26 Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 75.
- 27 Zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 73; vgl. a. S. 96.
- 28 Zit. n. Hauff u.a., Methodendiskussion, Bd. 2, S. 164.
- 29 Engels an W. Borgius, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 95.
- 30 Engels an Franz Mehring, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 98.
- 31 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 46.
- 32 Vgl. dazu Fritz J. Raddatz, Revolte und Melancholie: Essays zur Literaturtheorie, Ffm., 1982, S. 12-54.

- 33 Wie es z.B. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, versucht.
- 34 Marx, Pariser Manuskripte, S. 57.
- 35 Marx/Engels, Deutsche Ideologie, S. 378/379.
- 36 Marx, Grundrisse, S. 599.
- 37 Marx, Grundrisse, S. 29.
- 38 Marx, Grundrisse, S. 30.
- 39 Marx, Grundrisse, S. 31.
- 40 Raddatz, Revolte und Melancholie, S. 21.
- 41 Engels nach Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 184.
- 42 Zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 186.
- 43 Zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 181.
- 44 Zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 2, S. 322.
- 45 Engels an Margaret Harkness, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 157.
- 46 Im selben Brief, zit. n. Kliem (Hg.), Marx/Engels über Kunst und Literatur, Bd. 1, S. 158/159.
- 47 Vgl. zu Mehring vor allem Theo Buck (Zusammenstellung und Einleitung), Franz Mehring: Anfänge der materialistischen Literaturbetrachtung in Deutschland, Stuttgart, 1973.
Klaus-Michael Bogdal, "Franz Mehring als Literaturkritiker. Das Problem der Konstituierung einer 'marxistischen Spezialdisziplin'", in ders./Burkhardt Lindner/Gerhard Plumpe (Hg.), Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie: Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung, Ffm., 1975, S. 76-118.
Florian Vaßen, Methoden der Literaturwissenschaften II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie, Düsseldorf, 1974, bes. S. 26ff..
Raddatz, Revolte und Melancholie, S. 55-97.
Peter von Rüden (Hg.), Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung, 1848-1918, Ffm./Wien/Zürich, 1979.
Ders. (Hg.), Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung, 1848-1918, Ffm./Wien/Zürich, 1979.
- 48 Franz Mehring, "Kunst und Proletariat", nachgedruckt in Fritz J. Raddatz (Hg.), Marxismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei Bänden, Reinbek, 1969, Bd. 1, S. 200-205, hier S. 200, 203.
- 49 Mehring, "Kunst und Proletariat", in Raddatz (Hg.), Marxismus, S. 201.

- 50 Mehring zit. n. v. Rügen (Hg.), Materialien, S. 177.
- 51 Mehring zit. n. Buck, Mehring, S. 68.
- 52 Mehring, "Kunst und Proletariat", in Raddatz (Hg.), Marxismus, S. 204.
- 53 Mehring zit. n. v. Rügen, Materialien, S. 177.
- 54 Vgl. Mehring, "Kunst und Proletariat", in Raddatz (Hg.), Marxismus, S. 204.
- 55 Mehring zit. n. v. Rügen (Hg.), Materialien, S. 188, 189.
- 56 Mehring, "Kunst und Proletariat", in Raddatz (Hg.), Marxismus, S. 202, 203.
- 57 Mehring zit. n. Buck, Mehring, S. 78.
- 58 Mehring zit. n. v. Rügen (Hg.), Beiträge, S. 33.
- 59 Vgl. dazu generell v. Rügen (Hg.), Beiträge und Materialien.
- 60 Zit. n. Hans Christoph Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur? Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik, Reinbek, 1972, S. 12.
- 61 Zit. n. Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur, S. 95.
- 62 Zit. n. Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur, S. 45/46.
- 63 Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur, S. 46.
- 64 Zit. n. Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur, S. 47.
- 65 Vgl. Peter Bürger, Vermittlung - Rezeption - Funktion: Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Ffm., 1979, S. 23ff..
- 66 Leo Trotzki, Literatur und Revolution, München, 1972, S. 149.
- 67 Trotzki, Literatur, S. 142.
- 68 Vgl. Trotzki, Literatur, S. 184.
- 69 Trotzki, Literatur, S. 182.
- 70 Vgl. Trotzki, Literatur, S. 148.
- 71 Vgl. Trotzki, Literatur, S. 170.
- 72 Trotzki, Literatur, S. 156.
- 73 Trotzki, Literatur, S. 141.
- 74 Zit. n. Lexikon der Kunst in fünf Bänden, Hg. Alscher, Feist u.a., Berlin, 1981, Bd. 2, S. 901, Vgl. zur Widerspiegelung Klaus/Buhr (Hg.), Wörterbuch der Philosophie.
- 75 Vgl. Georg Lukács, "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", in Viktor Žmegač (Hg.), Marxistische Literaturkritik, Ffm., 1972, S. 29-58, hier S. 43ff..
- 76 Lukács in Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 49.

- 77 Lukács in Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 53.
- 78 Lukács in Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 53.
- 79 Vgl. Lukács in Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 54.
- 80 Vgl. zur Kritik Bürger, Vermittlung, S. 31ff..
- 81 Lukács in Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 44.
- 82 Bernhard Ziegler (= Alfred Kurella), "Nun ist dies Erbe zuende ...", abgedr. in Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer materialistischen Realismus-Konzeption, Ffm., ³1978, S. 50-60, hier S. 50.
- 83 Vgl. Lukács, "Es geht um den Realismus", in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 192-230, hier S. 204/205.
- 84 Lukács in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 198.
- 85 Vgl. dazu und zum folgenden Raddatz, Revolte und Melancholie, S. 123-169.
- 86 Lukács in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 216/217
- 87 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins, Hg. v. Gert Ueding, 2 Bde., Ffm., 1974, Bd. 1, S. 212.
- 88 Zit. n. Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 21.
- 89 Vgl. Ernst Bloch, "Diskussionen über Expressionismus", in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 180-191, hier S. 184.
- 90 Bloch in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 189.
- 91 Bloch in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 186.
- 92 Vgl. Bloch in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 186/187.
- 93 Vgl. Raddatz, Revolte und Melancholie, S. 172.
- 94 Vgl. Bloch, Vor-Schein, S. 200ff..
- 95 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, 3 Bände, Ffm., 1974, Bd. 1, S. 247.
- 95a Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Bd. 1, S. 249.
- 96 Vgl. Theodor W. Adorno, Ohne Leitbild: Parva Aesthetica, Ffm., ⁶1979, S. 62
- 97 Adorno, Ohne Leitbild, S. 61.
- 98 Adorno, Ohne Leitbild, S. 69.
- 99 Vgl. dazu Adorno, Ästhetische Theorie, Ffm., ⁴1980. Ders., Versuch das 'Endspiel' zu verstehen: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I, Ffm., 1973. Ders., Zur Dialektik des Engagements: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II, Ffm., 1973. Ders., Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, Ffm., 1976.
- 100 Vgl. Žmegač (Hg.), Literaturkritik, S. 17.

- 101 Brecht in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 302/ 303.
- 102 Brecht in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 309.
- 103 Vgl. Brecht in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 315.
- 104 Brecht in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 310/ 311.
- 105 Brecht in Schmitt (Hg.), Expressionismusdebatte, S. 332.
- 106 Richard Holmes, Shelley: The Pursuit, London, 1974, 1976, S. 532.
- 107 Brecht, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", in Über Realismus, Ffm., 1971, S. 88-97, hier S. 88.
- 108 Vgl. Kenneth Neil Cameron, Shelley: The Golden Years, Cambridge, Mass., 1974, S. 135/136.
Vgl. a. James Brazell, Shelley and the Concept of Humanity: A Study of his Moral Vision, Salzburg, 1972.
Kenneth Neil Cameron, The Young Shelley: Genesis of a Radical, Cambridge, Mass., 1950.
John Pollard Guinn, Shelley's Political Thought, The Hague/Paris, 1969.
Desmond King-Hele, Shelley: His Thought and Work, London, 1960, rev. 1971.
Gerald Niece, Shelley and the Revolutionary Idea, Cambridge, Mass., 1969.
- 109 Zit. n. Cameron, Golden Years, S. 147; vgl. S. 119-147.
- 110 Vgl. die umfassende Darstellung bei A. Stanley Walker, "Peterloo, Shelley and Reform", PMLA, 40 (1925), S. 128-164.
Andere Zahlen gibt H. Buxton Forman, "Shelley's 'Peterloo' and 'The Masque [sic] of Anarchy'", The Shelley Society's Paper, 1 (1888), S. 81-101. Vgl. a. Cameron, Golden Years, S. 342ff..
- 111 Ich halte mich an die Fassung von Shelley, Poetical Works, ed. by Thomas Hutchinson, new ed., corrected by G.M. Matthews, London/Oxford/New York, 1970, S. 338-344.
- 112 Holmes, Shelley, S. 532.
- 113 Holmes, Shelley, S. 539.
- 114 Shelley, Poetical Works, S. 345.
- 115 Cameron, Golden Years, S. 347.
- 116 Brecht, Realismus, S. 94.
- 117 Vgl. dazu Holmes, Shelley, S. 540ff..

Bibliographie

Bei Sammelbänden wurde auf die Aufführung der Einzelbeiträge verzichtet. Werkausgaben der Dichter sind nur dann vermerkt, wenn sie wichtige Zusatzinformationen enthalten.

- Abrams, M.H.. English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism. Oxford, ²1975, repr. 1977.
- Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. Hg. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, ⁴1980.
- Ders.. Ohne Leitbild: Parva Aesthetica. Frankfurt/Main, ⁶1979.
- Ders.. Versuch das 'Endspiel' zu verstehen: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I. Frankfurt/Main, 1973.
- Ders.. Zur Dialektik des Engagements: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II. Frankfurt/Main, 1973.
- Ders.. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/Main, 1976.
- Ders./Jürgen Habermas u.a. Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Neuwied/Berlin, ⁹1981.
- Albert, Hans. Plädoyer für kritischen Rationalismus. München, 1971.
- Ders.. Traktat über kritische Vernunft. Tübingen, ³1975.
- Alscher/Feist u.a. (Hg.). Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Berlin, 1981.
- Apel/v. Bormann/Habermas u.a. Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt/Main, 1971.
- Beschlüsse der Kultusministerkonferenz, Empfehlungen zur Arbeit in der gymnasialen Oberstufe (2.12.1977). Darmstadt/Neuwied, 1978.
- Betti, Emilio. Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. Tübingen, 1967.
- Blackburn, Thomas (Hg.). Presenting Poetry: A Handbook for English Teachers. London, 1966.
- Bliesener, Ulrich/Konrad Schröder. Elemente einer Didaktik des Fremdsprachenunterrichts in der Sekundarstufe II. Frankfurt/Berlin/München, 1977.
- Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. 3 Bände, Frankfurt/Main, 1974.

- Ders.. Ästhetik des Vor-Scheins. 2 Bände, Hg. Gert Ueding, Frankfurt/Main, 1974.
- Blumensath, Heinz (Hg.). Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln, 1972.
- Bodden, H./H. Kaußen. Modellanalysen englischer Lyrik. Stuttgart, 1974.
- Bode, Christoph. "Audens leidender Icarus: Ein symptomatisches Mißverständnis". Germanisch-Romanische Monatsschrift (erscheint im 33. Band, 1983).
- Bogdal/Lindner/Plumpe (Hg.). Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie: Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung. Frankfurt/Main, 1975.
- Brazell, James. Shelley and the Concept of Humanity: A Study of his Moral Vision. Salzburg, 1972.
- Brecht, Bertolt. Über Realismus. Frankfurt/Main, 1971.
- Bredella, Lothar. Einführung in die Literaturdidaktik. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1976.
- Buch, Hans Christoph (Hg.). Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur? Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik. Reinbek, 1972.
- Buck, Theo (Hg.). Franz Mehring: Anfänge der materialistischen Literaturbetrachtung in Deutschland. Stuttgart, 1973.
- Bürger, Peter. Vermittlung - Rezeption - Funktion: Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main, 1979.
- Ders. (Hg.). Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie. Frankfurt/Main, 1978.
- Bukowski, Charles. Gedichte die einer schrieb bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang. Augsburg, 1974.
- Ders.. Kaputt in Hollywood. Augsburg, 1976.
- Cameron, Kenneth Neil. Shelley: The Golden Years. Cambridge, Mass., 1974.
- Carey, James T.. "Changing Courtship Patterns in the Popular Song". American Journal of Sociology, 74 (May, 1969), S. 720-731.
- Ders.. "The Ideology of Autonomy in Popular Lyrics". Psychiatry, 32 (May, 1969), S. 150-164.
- Coleridge, Samuel Taylor. Poetical Works. Hg. Ernest Hartley Coleridge. London/Oxford/New York, 1973.

- Combecher, Hans. Deutung englischer Gedichte. 2 Bände, Frankfurt/Main, 1965.
- Comte, Auguste. Die Soziologie: Die positive Philosophie im Auszug. Stuttgart, ²1974.
- Ders.. Rede über den Geist des Positivismus. Hg. Iring Fetscher, Hamburg, ³1979.
- Cox, C.B./A.E. Dyson. The Practical Criticism of Poetry: A Textbook. London, 1965, repr. 1972.
- Denisoff, R. Serge/Richard A. Peterson (Hg.). The Sounds of Social Change. Chicago, 1972.
- Deutsch, Babette. Poetry in Our Time. New York, ²1962, repr. 1974.
- Ehrenforth, Karl Heinrich. Verstehen und Auslegen: Die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik. Frankfurt/Berlin/München, 1971.
- Eimermacher, Karl. "Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft". Sprache im technischen Zeitalter, 30 (1969), S. 126-157.
- Eliot, T.S.. Selected Essays. London, 1932, repr. 1958.
- Erlich, Victor. Russischer Formalismus. Frankfurt/Main, 1973.
- Erzgräber, Willi (Hg.). Englische Lyrik von Shakespeare bis Dylan Thomas. Darmstadt, 1969.
- Ders.. "Interpretation und Kritik moderner englischer Lyrik". Neusprachliche Mitteilungen, 24 (1971), S. 9-18.
- Forman, H. Buxton, "Shelley's 'Peterloo' and 'The Masque [sic] of Anarchy". The Shelley Society's Papers, 1 (1888), S. 81-101.
- Freud, Sigmund. Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Frankfurt/Main, 1978.
- Ders.. Die Traumdeutung. Frankfurt/Main, 1978.
- Ders.. Über Träume und Traumdeutungen. Frankfurt/Main, 1978.
- Gadamer, Hans-Georg. Wahrheit und Methode. Tübingen, ⁴1975.
- Ders.. "Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts". Aspekte der Modernität, Hg. Hans Steffen. Göttingen, 1965.
- Ders./Gottfried Boehm (Hg.). Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt/Main, 1978.
- Dies. (Hg.). Seminar: Philosophische Hermeneutik. Frankfurt/Main, ²1979.

- Gerber, R.. "Keys to Kubla Khan". English Studies, 44 (1963), S. 321-341.
- Göbel, H.-D. (Hg.). Texte zur Literatursoziologie. Frankfurt/Main, 1971.
- Göller, Karl Heinz (Hg.). Die englische Lyrik: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 2 Bände, Düsseldorf, 1968.
- Göttner, Heide. Logik der Interpretation: Analyse einer literaturwissenschaftlichen Methode unter kritischer Betrachtung der Hermeneutik. München, 1973.
- Goldmann, Lucien. Dialektische Untersuchungen. Neuwied/Berlin, 1966.
- Ders.. Soziologie des modernen Romans. Neuwied/Berlin, 1970.
- Grant, Allan. A Preface to Coleridge. London, 1972.
- Günther, Hans. "Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse im tschechischen Strukturalismus". Poetica, 4 (1971), S. 224-243.
- Ders.. Struktur als Prozeß: Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München, 1973.
- Ders. (Hg.). Marxismus und Formalismus: Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse. Frankfurt/Berlin/Wien, 1976.
- Haas, Rudolf. Theorie und Praxis der Interpretation: Modellanalysen englischer und amerikanischer Texte. Berlin, 1977.
- Ders.. Wege zur englischen Lyrik in Wissenschaft und Unterricht: Interpretationen. Heidelberg, 1962.
- Habermas, Jürgen. Erkenntnis und Interesse. Frankfurt/Main, 1979.
- Harth, Dietrich (Hg.). Propädeutik der Literaturwissenschaft. München, 1973.
- Hauff/Heller/Hüppauf u.a.. Methodendiskussion: Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft. 2 Bände, durchges. u. erg. Ausgabe 1975.
- Heise, Ursula/Dietrich Steinbach (Hg.). Texte zur Theorie der Literatur. Stuttgart, 1970.
- Dies. (Hg.). Texte zur Soziologie der Literatur. Stuttgart, 1971.
- Hirsch, E.D. jr.. Prinzipien der Interpretation. München, 1972.

- Hoerster, Norbert (Hg.). Klassiker des philosophischen Denkens. 2 Bände, München, 1982.
- Holenstein, Elmar. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/Main, 1975.
- Holmes, Richard. Shelley: The Pursuit. London, 1976.
- Hombitzer, Eleonore. "T.S. Eliot: Aunt Helen: Ein Beispiel strukturalistischer Texterschließung in der Sekundarstufe II". Die Neueren Sprachen, NF 24 (1975), S. 407-418.
- Dies.. "Imperfektion und Perfektion: Lyrik in der Schule heute". Der fremdsprachliche Unterricht, 6 (1972), Nr. 2, S. 2-10.
- Horton, D.. "The Dialogue of Courtship in Popular Songs". American Journal of Sociology, 62 (May, 1957), S. 569-578.
- House, A. Humphrey. The Clark Lectures 1951/52. London, 1953, repr. 1962.
- Hüllen/Meller/Nyszkiewicz (Hg.). Zeitgenössische englische Dichtung: Einführung in die englische Literaturbetrachtung mit Interpretationen, Bd. 1: Lyrik. Frankfurt/Main, 1966.
- Ders./Rossi/Christopeit (Hg.). Zeitgenössische amerikanische Dichtung. Frankfurt/Main, 2¹⁹⁶⁴.
- Hunfeld, Hans (Hg.). Lyrik und Lied im fremdsprachlichen Unterricht. Sonderheft Der fremdsprachliche Unterricht, 11 (1977).
- Ders./Gottfried Schröder (Hg.). Aspekte und Aufgaben der Literaturdidaktik in Schule und Hochschule (= IPTS-Schriften, Bd. 5). Kiel, 1974.
- Ihwe, Jens (Hg.). Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main, 1971.
- Iser, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz, 1970.
- Ders.. Der Akt des Lesens. München, 1976.
- Ders.. Der implizite Leser. München, 2¹⁹⁷⁹.
- Jakobson, Roman. Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Frankfurt/Berlin/Wien, 1979.
- Ders. Poetik: Ausgewählte Aufsätze, 1921-1971. Frankfurt/Main, 1979.
- Ders./Jurij N. Tynjanov. "Probleme der Literatur- und Sprachforschung". Kursbuch 5 (Mai 1966), S. 74-76.

Jauß, Hans Robert. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/Main, 1979.

Kaiser, Herbert. Materialien zu einer Theorie der Literaturdidaktik: Quellen- und Arbeitstexte mit einer kommentierenden Einleitung. München, 1973.

Kann, Hans-Joachim. Poetry: Problems of Material, Form and Intention: Unterrichtsmodelle für die Sekundarstufe II (Englisch). Frankfurt/Main, 1974.

Ders. "Translation Problems in Pound's In a Station of the Metro". Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 6 (1973), S. 234-240.

King-Hele, Desmond. Shelley: His Thought and Work. London, 1960, rev. 1971.

Klaus, Georg/Manfred Buhr (Hg.). Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie. 3 Bände, Reinbek, Neubearb. u. erw. Ausg. 1976.

Kochan, Detlef C. (Hg.). Allgemeine Didaktik: Fachdidaktik: Ausgewählte Beiträge aus den Jahren 1953-1969. Darmstadt, 1970.

Kügler, Hans. Literatur und Kommunikation: Ein Beitrag zur didaktischen Theorie und methodischen Praxis. Stuttgart, 1971.

Künne, Wulf. "Zwischen Werkimmanenz und Literatursoziologie: Zeitgenössische englische Lyrik in der Lehrerbildung". Neusprachliche Mitteilungen, 26 (1973), S. 79-91.

Leach, Edmund. Claude Lévi-Strauss. München, 1971.

Lehnert, Herbert. Struktur und Sprachmagie: Zur Methode der Lyrikinterpretation. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1966.

Leibfried, Erwin. Literarische Hermeneutik: Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme. Tübingen, 1980.

Lévi-Strauss, Claude. Mythologica. 5 Bände, Frankfurt/Main, 1976.

Ders.. Das wilde Denken. Frankfurt/Main, ³1979.

Ders.. Mythos und Bedeutung: Vorträge. Frankfurt/Main, 1980.

Lindemann, Klaus (Hg.). europaLyrik 1775 - heute: Gedichte und Interpretationen. Paderborn, 1982.

Löffler, Arno/Jobst-Christian Rojahn (Hg.). Englische Lyrik: Eine Anthologie für das Studium. Heidelberg, 1976.

Lotman, J. M.. Die Struktur literarischer Texte. München,
1981.

Ders.. Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung,
Theorie des Verses. München, 1972.

Ders.. Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und
Kultur. Kronberg/Ts., 1974.

Lowes, John Livingston. The Road to Xanadu: A Study in the
Ways of the Imagination. London, 1978.

Magee, Bryan. Popper. London, 1973.

Majstrak, Manfred/Hans Rossmann. Bibliographie der Interpre-
tationen: Englisch. Ein Schlüssel zum Literaturunterricht.
Dortmund, 1972.

Maren-Grisebach, Manon. Methoden der Literaturwissenschaft.
Bern/München, 1970.

Marx, Karl. Frühe Schriften. Band 2, Hg. Hans-Joachim Lieber/
Peter Furth. Darmstadt, 1971.

Ders.. Texte zur Methode und Praxis II: Pariser Manuskripte
1844. Reinbek, 1968.

Ders.. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Berlin
(DDR), 1974.

Ders.. Das Kapital, Bd. 1 (= MEW, Bd. 23). Berlin (DDR), 1972.

Ders./Friedrich Engels. Manifest der Kommunistischen Partei.
Berlin (DDR), 1972.

Dies.. Über Kunst und Literatur. 2 Bände, Hg. Manfred Kliem.
Berlin (DDR), 1967.

Dies.. Die Deutsche Ideologie (= MEW, Bd. 3). Berlin (DDR),
1978.

Meller, Horst. "Die Blätter in Shelleys Westwind". Archiv
für die neueren Sprachen, 213 (1976), S. 61-73.

Moody, H.L.B.. The Teaching of Literature, with special Refer-
ence to Developing Countries. London, 1971.

Mukařovský, Jan. Kapital aus der Poetik. Frankfurt/Main,
1967.

Ders.. Kapital aus der Ästhetik. Frankfurt/Main, ³1978.

Ders.. Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik.
Frankfurt/Berlin/Wien, 1977.

Ders. "Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs Theorie
der Prosa". alternative, Nr. 80 (1971), S. 166-171.

- Nassen, Ulrich (Hg.). Texthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik. Paderborn, 1979.
- Nicklis, Werner S.. Handwörterbuch der Schulpädagogik. Bad Heilbrunn, 1973.
- Niece, Gerald. Shelley and the Revolutionary Idea. Cambridge, Mass., 1969.
- Oltmann, Klaus. "Englische Lyrik auf der Oberstufe - offene Fragen und ein Versuch". Die Neueren Sprachen, NF 15 (1966), S. 577-593.
- Oppel, Horst (Hg.). Die moderne englische Lyrik: Interpretationen. Berlin, 1967.
- Platz-Waury, Elke (Hg.). Moderne englische Lyrik: Interpretation und Dokumentation. Heidelberg, 1978.
- Popper, Karl R.. Logik der Forschung. Tübingen, ⁴ (verb.) 1971.
- Press, John. A Map of Modern English Verse. London/Oxford/New York, 1969.
- Raddatz, Fritz J. (Hg.). Marxismus und Literatur. 3 Bände, Reinbek, 1969.
- Ders.. Revolte und Melancholie: Essays zur Literaturtheorie. Frankfurt/Main, 1982.
- Reimers, Walter. "Lyrik - linguistisch - anschaulich: Anregungen für den Englischunterricht in der Sekundarstufe II". Praxis des neusprachlichen Unterrichts, 24 (1977), S. 87-91.
- Richards, I.A.. Principles of Literary Criticism. London, 1924.
- Ders.. The Philosophy of Rhetoric. London, 1936.
- Ders.. Poetries and Sciences. London, 1976.
- Ders./C.G. Ogden. The Meaning of Meaning. London, 1923.
- Richtlinien für die gymnasiale Oberstufe in Nordrhein-Westfalen, Englisch. Köln, 1981.
- Ricoeur, Paul. Hermeneutik und Strukturalismus. München, 1973.
- Riese, Teut Andreas/Dieter Riesner (Hg.). Versdichtung der englischen Romantik: Interpretationen. Berlin, 1968.
- v. Rüden, Peter (Hg.). Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung, 1848-1918. Frankfurt/Wien/Zürich, 1979.
- Ders. (Hg.). Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung, 1848-1918. Frankfurt/Wien/Zürich, 1979.

- Schiffer, Reinhold/Hermann J. Weiland (Hg.). Insight III: Analyses of English and American Poetry. Frankfurt/Main, ⁷1980.
- Schiwy, Günther. Neue Aspekte des Strukturalismus. München, 1971.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang. "Methoden der Interpretation englischer Gedichte". Die Neueren Sprachen, NF 11 (1962), S. 193-206.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.). Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt/Main, ³1978.
- Schneider, Elisabeth. Coleridge, Opium and Kubla Khan. Chicago, 1953.
- Scott, Wilbur (Hg.). Five Approaches of Literary Criticism. London, 1962, ⁵1970.
- Seiffert, Helmut. Einführung in die Wissenschaftstheorie. 2 Bände, München, 1969/70.
- Shelley, Percy Bysshe. Poetical Works. Hg. Thomas Hutchinson, new ed. corr. by G.M. Matthews, London/Oxford/New York, 1970.
- ✕ Sklovskij, Viktor. Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst. München, 1973.
- Spielmann, Hans Robert. "Probleme der Shelley-Rezeption in der Literaturkritik: Ein methodenkritischer Überblick". Englisch-amerikanische Studien, 1 (1979), Nr. 4, S. 479-497.
- Staiger, Emil. Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich, ⁵1967.
- Stegmüller, Wolfgang. Hauptströmungen in der Gegenwartsphilosophie: Eine kritische Einführung. 2 Bände, Stuttgart, ⁶(erw.) 1979.
- Störig, Hans Joachim. Kleine Weltgeschichte der Philosophie. 2 Bände, Frankfurt/Main, 1969, Nachdr. 1976.
- Striedter, Jurij (Hg.). Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München, ³1981.
- Sühnel, Rudolf/Dieter Riesner (Hg.). Englische Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1971.
- Szondi, Peter. Einführung in die literarische Hermeneutik (= Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 5). Frankfurt/Main, 1975.

- Trotsky, Leo. Literatur und Revolution. München, 1972.
- Türk, Horst (Hg.). Klassiker der Literaturtheorie. München, 1979.
- Tynjanov, Jurij N.. Das Problem der Verssprache: Zur Semantik des poetischen Textes. München, 1977.
- Ders. Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Frankfurt/Main, 1967.
- Vaßen, Florian. Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie. Köln/Opladen/Düsseldorf, 1974.
- Vogt, J. (Hg.). Literaturdidaktik: Aussichten und Aufgaben. Düsseldorf, 1973.
- Walker, A. Stanley. "Peterloo, Shelley and Reform". PMLA, 40 (1925), S. 128-164.
- Warning, Rainer (Hg.). Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis. München, 1979.
- Warren, Austin/Rene Wellek. Theory of Literature. Harmondsworth, 1973.
- Weimann, Robert. Literaturgeschichte und Mythologie: Methodologische und historische Studien. Frankfurt/Main, 1977.
- Ders. "New Criticism" und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden. München, 1974.
- Werlich, Egon. Poetry Analysis: Great English Poems Interpreted. Dortmund, 1967.
- Ders. "Das moderne englische Gedicht als Gegenstand der Interpretation". Neusprachliche Mitteilungen, 24 (1971), S. 19-31.
- Ders. "Lyrik im Englischunterricht". Praxis des neusprachlichen Unterrichts, 14 (1967), S. 258-271, 349-364.
- Wenzel, Peter. "Textanalyse nach System? Kritische Bemerkungen und Vorschläge zur Praxis der Gedichtinterpretation". Anglistik und Englischunterricht, 15: Learning English Humor I, 1981, S. 163-188.
- Wilkending, Gisela (Hg.). Literaturunterricht: Texte zur Didaktik. München, 1972.
- Dies.. Ansätze zur Didaktik des Literaturunterrichts: Darstellung und Analyse. Weinheim, 1974.
- Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford, 1977.

Winner, Thomas G.. "The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistic Circle". Poetics, 8 (1973), S. 77-96.

"Der Zürcher Literaturstreit [Dokumentation]". Sprache im technischen Zeitalter, H. 22 (1967), S. 83-206.

Žmegač, Viktor (Hg.). Marxistische Literaturkritik. Bad Homburg, 1972.

Ders./Zdenko Škreb (Hg.). Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie. Frankfurt/Main, 1973.

NAMENREGISTER

- Abrams, M.H. 139
 Addington, Henry Lord 188
 Adorno, Theodor W. 35-36, 49, 184
 Albert, Hans 32-37, 49, 125
 Ast, Friedrich 101-105, 140, 207
 Auden, Wystan Hugh 139, 217

 Balzac, Honoré de 171, 180
 Banek, Hans 194
 Barthes, Roland 12
 Baudelaire, Charles 77, 80-81, 212
 Beatles 46, 210
 Benn, Gottfried 181
 Betti, Emilio 13, 121
 Blake, William 192-193, 226
 Bliesener, Ulrich 9-10
 Bloch, Ernst 179, 182-184, 197, 207
 Bloch, Joseph 163
 Bochenski, Joseph M. 153
 Boddén, Horst 193, 194
 Bode, Christoph 139
 Bolyai, Johann 31
 Brecht, Berthold 185, 188
 Brooks, Cleanth 70
 Bubner, Rüdiger 128
 Buchloh, Paul G. 86
 Bühler, Karl 65
 Bukowski, Charles 132-137, 214
 Bultmann, Rudolf 121
 Byron, George Gordon Noel Lord 46, 186, 211

 Cameron, Kenneth Neil 188
 Carey, James T. 45
 Carnap, Rudolf 31
 Castlereagh, Robert Stewart 188
 Christopeit, Walter 86
 Clash 44
 Clemen, Wolfgang 194

 Coleridge, Samuel Taylor 12, 37-42, 49, 87, 138, 208-209, 215-216
 Combecher, Hans 86
 Comte, Auguste 17-28, 31, 47, 147, 230
 Cummings, Edward Estlin 140, 219

 Darwin, Charles 17, 155
 Dilthey, Wilhelm 99, 101, 107-117, 143, 207
 Dunn, Douglas 88, 213
 Durdik, Josef 61

 Ecker, Gisela 88
 Einstein, Albert 34
 Ejchenbaum, Boris 57
 Eldon, John Scott 188
 Eliot, Thomas Stearns 71, 96, 140, 217-218
 Empson, William 72
 Engels, Friedrich 149, 155, 163-165, 167-168, 170, 173, 180, 196
 Erzgräber, Willi 87
 Euklid 31

 Feuerbach, Ludwig 182
 Flacius Illyricus, Matthias 102
 Freud, Siegmund 128

 Gadamer, Hans-Georg 116-128, 143-144, 199, 206-207
 Gandhi, Mohandas Karamchand 190
 Gauß, Karl Friedrich 31
 Genet, Jean 133
 Gerber, Richard 87
 Germer, Rudolf 140
 Godwin, William 186
 Göller, Karl Heinz 46, 87, 194
 Goethe, Johann Wolfgang von 28, 173, 180, 182
 Göttner, Heide 125-126
 Goldmann, Lucien 12-13
 Grant, Allan 139

- Haas, Rudolf 193
 Habermas, Jürgen 35-36, 49,
 109, 117, 127-128, 144,
 206-207
 Hagopian, John V. 139
 Harper, George McLean 139
 Hegel, Georg Wilhelm Friedr.
 23, 147-148, 182
 Heidegger, Martin 118-120,
 130, 143, 206
 Hemingway, Ernest 133
 Herbart, Johann Friedrich
 61
 Hill, Geoffrey 88, 213
 Horton, D. 44
 Hostinský, Otakar 61
 House, A. Humphrey 139
 Hüllen, Werner 86
 Hume, David 32-33
 Hunfeld, Hans 86
- Iser, Wolfgang 129, 144
- Jakobson, Roman 51, 60-62,
 69, 77-82, 95, 97,
 198-199
 Jarrell, Randall 84, 86,
 212
 Jauß, Hans Robert 129, 144
- Kann, Hans Joachim 88
 Kant, Immanuel 8, 198
 Kaußen, Herbert 193, 194
 Kautsky, Minna 170
 Keats, John 186
 Kempfski, Jürgen von 25-26
 Kerenski, Alexander 55
 King-Hele, Desmond 194
 Kurella, Alfred 181, 183
- Lasalle, Ferdinand 170
 Lenin, Wladimir Iljitsch
 55, 162, 175-176, 180,
 197
 Lessing, Gotthold Ephraim
 173
 Lévi-Strauss, Claude 77,
 79-82, 97
- Lobatschewskij, Nikolai
 Iwanowitsch 31
 Lotman, Jurij M. 12,
 72-77, 79, 82, 96-97,
 206
 Lowes, John Livingston 12,
 37-43, 49, 87
 Ludwig, Hans-Werner 88
 Lukács, Georg 179-183,
 185, 197
 Luther, Martin 101, 142,
 207
- Mach, Ernst 31
 Majakowski, Wladimir
 Wladimirowitsch 51
 Mann, Klaus 181
 Marx, Karl 146-170,
 180-181, 186, 196
 Mehring, Franz 172-174,
 181, 197
 Meller, Horst 194
 Mertner, Edgar 87
 Mitchell, Joni 46, 209
 Möricke, Eduard 130
 Molière 174
 Mukařovský, Jan 12,
 61-70, 72, 75-78,
 93-94, 96, 198, 206
- Neurath, Otto 31
 Newton, Sir Isaac 34
- Ogden, Charles Kay 71
 Oppel, Horst 87, 140
 Owen, Wilfred 46, 211
- Platz-Waury, Elke 88
 Popper, Karl 12, 32-37,
 49
 Posner, Roland 81-82
 Pound, Ezra 88, 212
- Raddatz, Fritz J. 183
 Ransom, John Crowe 70
 Reimers, Walter 84, 86

Richards, Ivor Armstrong
71-72, 96
Ricoeur, Paul 201
Riese, Teut Andreas 87,
194
Riesner, Dieter 87, 194
Rolling Stones 46, 210
Rossi, Wilhelm 86

Saint-Simon, Claude
Henri de 18
Saße, Günther 82
Sawkins, John K.E. 140
Schelling, Friedrich
Wilhelm Joseph 102
Scherer, Wilhelm 28-29,
48
Schiffer, Reinhold 139, 140,
194
Schiller, Friedrich von
170, 173
Schleiermacher, Friedrich
Ernst Daniel 101, 104-108,
116, 142-143, 207
Schlick, Moritz 31-32
Schröder, Gottfried 86
Schröder, Konrad 9-10
Schulz, Alfred 86
Scott, Walter 180
Shakespeare, William 169,
170, 180
Shelley, Percy Bysshe
184-190, 193-194, 220-228
Sidmouth → Addington
Simon, Paul 83-86, 89-92
Šklovskij, Viktor 51-59,
64, 93, 95
Spielmann, Hans Robert 194
Springarn, Joel Elias 70
Staiger, Emil 130-132, 144

Stalin, Josef (Jossif
Wissarionowitsch) 56, 61,
162
Sterne, Laurence 55
Szondi, Peter 130

Taine, Hippolyte 28-29,
48
Thoreau, Henry David 190
Trotzkij, Leo (Lew
Dawidowitsch) 55-57,
175-178, 197
Tynjanov, Jurij 57-62, 67,
72, 93, 95

Udet (= J.U. Halloway) 140,
219

Viebrock, Helmut 46

Warren, Austin 69-70, 96
Warren, Robert Penn 70
Weiland, Hermann J. 139, 140,
194
Wellek, René 61, 69-70, 96
Wellmer, Albrecht 127
Werlich, Egon 46, 139, 140
Wittgenstein, Ludwig 32
Wollstonecraft-Shelley, Mary
187
Wordsworth, William 134

Žirmunskij, Viktor 54
Žmegač, Viktor 184